नेपाली कला, वास्तुकला र प्रतिमालक्षण

ग्रन्थकार
प्रा. डा. गणेश क्षेत्री
उप-प्रा. रामचन्द्र रायमाझी

नेपाली कला, वास्तुकला
र
प्रतिमालक्षण

लेखक
प्रा. डा. गणेश क्षेत्री
उप-प्रा. रामचन्द्र रायमाझी
संस्कृति विभाग
स्नातकोत्तर क्याम्पस, विराटनगर

प्रकाशक तथा वितरक
एसिया पब्लिकेसन्स्
बागबजार, काठमाडौं

प्रकाशक : **एसिया पब्लिकेसन्स्**
बागबजार, काठमाडौं
फोन: २२५४२३

वितरक : **एसिया डिष्ट्रिब्युसन प्रा. लि.**
बागबजार, रेडक्रस बिल्डिङ
(साझा प्रकाशनको पुरानो शोरुम)

पुस्तक : **नेपाली कला, वास्तुकला र प्रतिमालक्षण**

प्रथम संस्करण : २०५६, मार्ग
दोस्रो संस्करण : २०६०, फागुन

सर्वाधिकार : लेखकहरूमा सुरक्षित

मूल्य : रु. २५०।-

कम्प्युटर सेटिङ्ग : **धिम्ले प्रिन्ट लिङ्क**
कालिकास्थान, काठमाडौँ
फोन: ४.४४५५२०

मुद्रक : **कञ्चन अफसेट प्रेस**
बागबजार, काठमाडौँ
फोन:

मन्तव्य

संसारभरिकै मानिसहरूले विभिन्न दायित्वहरूसितै एउटा महत्त्वपूर्ण दायित्व पनि बहन गरेका हुन्छन् । त्यस्तो महत्त्पूर्ण दायित्व उनीहरूको आ-आफ्नो सांस्कृतिक धरोहरहरूको जगेर्ना र प्रसार गर्नुमा निहित रहेको हुन्छ । संस्कृतिको जगेर्ना र प्रसार कार्य भने आ-आफ्नो संस्कृतिको विषयमा लेखिने ग्रन्थ, लेख एवं रचनाहरू तथा तत्सम्बन्धी अध्ययन र अध्यापनबाट मात्र सम्भव हुन्छ । यस अर्थमा विराटनगरस्थित स्नातकोत्तर क्याम्पस 'संस्कृति' विभागका डा. गणेश क्षेत्री र श्री रामचन्द्र रायमाझीद्वारा लेखिएको "नेपाली कला, वास्तुकला, र प्रतिमा लक्षण" सम्बन्धी यस पुस्तकको महत्त्व स्वयंमा प्रष्ट छ । नेपाली संस्कृतिको एउटा विशिष्ट पक्ष नेपाली कला र वास्तुकलाका विषयमा यस पुस्तकले साङ्गोपाङ्गो विवरण खोजपूर्ण र विश्लेषणात्मक रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । खासगरी नेपाली इतिहास, संस्कृति र पुरातत्त्व विषयसित सम्बन्धित उच्च शिक्षातर्फ बी. ए. र एम. ए. का पाठ्यपुस्तकहरूमा समावेश गरिएको विषयवस्तुको अध्ययन गर्न र अध्यापन गराउन यस पुस्तकबाट ठूलो सहयोग प्राप्त हुने कुरा स्वाभाविक छ । 'नेपाली कला, वास्तुकला एवं प्रतिमा लक्षण' सम्बन्धी नेपाली भाषामा लेखिएको खोजपूर्ण र विश्लेषणात्मक ग्रन्थको खाँचो भएको अवस्थामा प्रस्तुत पुस्तकको प्रकाशनले त्यस्तो खाँचो पूरा गर्नेतर्फ ठूलो भूमिका निर्वाह गर्नेछ ।

अन्तमा लेखकद्वयले प्रस्तुत पुस्तक तयार गर्न देखाउनु भएको लगनशीलता र परिश्रमको प्रशंसा गर्दै उहाँहरूको उत्तरोत्तर सफलताको कामना गर्दछु ।

प्रा. डा. रामनिवास पाण्डे

अध्यक्ष

नेपाली इतिहास, संस्कृति र पुरातत्त्व विभाग

त्रिभुवन विश्वविद्यालय

कीर्तिपुर, काठमाडौं ।

लेखकीय

नेपालीहरूले विगत र वर्तमानमा गरेको विभिन्न व्यवहार एवं क्रियाकलापबाटै नेपाली संस्कृति सृजित हुने गर्दछ । यस अर्थमा युगौदेखि मूर्ति, मन्दिर र भवन निर्माणतर्फ नेपालीहरूले गर्दै आएका क्रियाकलापहरू र त्यस सन्दर्भमा विकसित हुन पुगेका सीप, शिल्पी एवं प्रविधिहरूबाट नेपाली संस्कृतिको कला एवं वास्तुकलारूपी एउटा पाखो निर्माण हुन पुगेको छ । नेपाली संस्कृतिको यस महत्त्वपूर्ण अङ्गलाई अध्ययन एवं अध्यापन गराउने उद्देश्य राखेर नै उच्च शिक्षातर्फ नेपाली इतिहास, संस्कृति र पुरातत्त्व विषयको पाठ्यक्रम तर्जुमा गर्दा बी. ए. र एम. ए. स्तरमा यस विषयलाई पाठ्यांशका रूपमा समावेश गरिएको पाइन्छ तर नेपाली कला एवं वास्तुकला तथा यससित सम्बन्धित इतिहास, यसको स्वरूप, मौलिकता, प्रभाव, सीप, शैली, प्रविधि लगायत विभिन्न पक्षहरूका विषयहरूमा नेपाली भाषामा लेखिएका खोजपूर्ण एवं विश्लेषणात्मक पाठ्यपुस्तकको नितान्त खाँचो देखिन्छ । यस खाँचोलाई परिपूर्ति गर्ने उद्देश्य राखेर यो पुस्तक लेखिएको हो । नेपाली कला, वास्तुकला जस्ता विषयमा विगतमा लेखिएका खोजपूर्ण ग्रन्थहरू र लेखहरूलाई सन्दर्भ सामग्रीका रूपमा प्रयोग गर्नुका साथै व्यक्तिगत रूपमा सुपरीवेक्षण, निरीक्षण एवं विश्लेषणसमेत गरी पुस्तकको मूल पाठ तयार गरिएको छ । सन्दर्भ सामग्रीका लेखकहरूप्रति हृदयबाटै हामी आफ्नो आभार व्यक्त गर्दछौं । साथै पुस्तकमा प्रयोगमा ल्याइएका विभिन्न चित्रावलीहरू श्री प्रतापादित्य पाल, श्री लैनसिंह बांगदेल, स्टेला क्रेमरिश, आर. बर्नियर, श्री चन्द्रबहादुर जोशी जस्ता स्वदेशी तथा विदेशी विद्वान्हरूका ग्रन्थहरूबाट साभार ग्रहण गरिएको हुँदा उक्त विद्वान्हरूप्रति पनि कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछौं ।

पुस्तकमा मन्तव्य लेखिदिने पूर्वाञ्चल विश्वविद्यालयका उपकुलपति श्री ध्रुवनारायणलाल दासज्यू र नेपाली इतिहास, संस्कृति र पुरातत्त्व विभाग कीर्तिपुरका केन्द्रीय विभागीय प्रमुख प्रा. डा. श्री रामनिवास पाण्डेज्यूप्रति हामी आभार व्यक्त गर्दछौं ।

यो पुस्तक तयार पार्दा विभिन्न सुझाव दिने कीर्तिपुर क्याम्पसअन्तर्गत नेपाली इतिहास संस्कृति र पुरातत्व विभागका प्राध्यापक डा. मुकुन्द अर्याल र श्री पुष्करराज भण्डारी एवं नेपाल एसियाली अध्ययन संस्थानका श्री जगमान गुरुङ्गप्रति पनि हामी कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछौं । यसैगरी स्नातकोत्तर क्याम्पस विराटनगरका क्याम्पस प्रमुख प्रा. डा. खगेन्द्र आचार्यज्यू, डा. विश्वनाथ भण्डारी र श्री मेदनी सेढाई तथा नेपाली इतिहास, संस्कृति र पुरातत्त्व विभागका सम्पूर्ण प्राध्यापक मित्रहरू एवं महेन्द्र मोरङ्ग आदर्श बहुमुखी क्याम्पस संस्कृति विभागका उपप्राध्यापक श्रीमती मीना खतिवडासमेतलाई पुस्तक प्रकाशनमा सहयोगका निम्ति धन्यवाद दिन्छौं । पुस्तकको प्रकाशन कार्यमा व्यवस्थापनतर्फ सहयोग गरिदिने प्राध्यापक श्री कृष्ण पोखरेलज्यू र श्री हेमनाथ पौडेलज्यू तथा पुस्तक प्रकाशन गरिदिने एसिया पब्लिकेसन्स्का प्रमुख श्री नवनिधि पन्तप्रति पनि हामी आभार व्यक्त गर्दछौं ।

अन्त्यमा पुस्तक लेखन कार्यताका चिया, चमेना आदिको व्यवस्था गरी हाम्रो लेखनकार्यलाई निरन्तरता प्रदान गरी हामीलाई उत्साह र प्रेरणा दिएबापत श्रीमती चन्द्रकला अधिकारी र श्रीमती सरिता रायमाझीलाई समेत धन्यवाद छ ।

मिति: २०५६/६/१

लेखकद्वय

डा. गणेश क्षेत्री

रामचन्द्र रायमाझी

विषयसूची

प्रथम भाग

अध्याय–१

सामान्य परिचय एवं पारिभाषिक शब्दावली

प्रतिमाशास्त्रसित सम्वन्धित पारिभाषिक शब्दावली........................ २
१. मुद्रा वा हस्त........................ २
२. मूर्ति तथा चित्रकलामा देखापर्ने शास्त्रीय आसनहरू........................ २४
३. मूर्ति तथा चित्रकलामा देखापर्ने वाहन एवं बैठकीहरू........................ २६
४. देवदेवीका प्रतिमाहरूमा पाइने आयुध एवं अन्य वस्तुहरू........................ २७
५. देवदेवीका प्रतिमाहरूमा पाइने वस्त्र एवं आभूषणहरू........................ २७

अध्याय–२

मूर्तिपूजाको प्राचीनता, विकास, आधारभूत तत्त्व एवं प्रतिमालक्षण

१. भारतीय उपमहाद्वीपमा मूर्ति पूजाको प्राचीनता र विकास........................ २९
२. मूर्तिकलाको विकासका आधारभूत तत्त्वहरू........................ ३६
३. शैव, वैष्णव, शाक्त, बौद्ध एवं मिश्रित मूर्तिहरूमा पाइने प्रतिमा लक्षणहरू ४१

अध्याय–३

प्रमुख कलाशैली एवं तिनीहरूका विशेषताहरू

१. मौर्यकालीन कलाशैली........................ ५७
२. शुंग कलाशैली........................ ६२
३. गान्धार शैली........................ ६५
४. मथुरा कलाशैली........................ ६८
५. गुप्त कलाशैली........................ ७२
६. पाल–सेन कलाशैली........................ ७५

७. राजपुत एवं पहाडी कलाशैली........................ ७८
८. मुगल कलाशैली........................ ८१
९. विभिन्न कलाशैलीहरूको नेपाली कलामा परेको प्रभाव........................ ८२

दोस्रो भाग

अध्याय–४

नेपालको मूर्तिकला

१. नेपाली मूर्तिकलाको उत्पत्ति र विकास........................ ८९
- १) प्रारम्भिक युगको मूर्तिकला........................ ९०
  - १. पाटन च्यासलटोलकी गजलक्ष्मी........................ ९३
  - २. पाटन हौगलवहालको मातृकाको मूर्ति........................ ९४
  - ३. सिकुवहीको उमामहेश्वर मूर्तिफलक........................ ९४
- २) लिच्छवियुगको मूर्तिकला........................ ९९
  - १. विरूपाक्षको मूर्ति........................ १०२
  - २. विष्णुविक्रान्तका मूर्तिहरू........................ १०२
  - ३. राष्ट्रिय संग्रहालयको कुमार सम्भव मूर्तिफलक........................ १०४
  - ४. चण्डोलको वराह मूर्ति........................ १०६
  - ५. बूढानीलकण्ठ........................ १०६
  - ६. कालीयदमन........................ १०८
  - ७. पद्माहस्ता लक्ष्मी........................ १०९
  - ८. ढवकावहा चैत्यको पद्मपाणि लोकेश्वर........................ १०९
  - ९. बांगेमुढाको बुद्धमूर्ति........................ ११०
  - १०. राष्ट्रिय संग्रहालयको उमामहेश्वर मूर्ति फलक........................ १११
- ३) पूर्वमध्यकाल एवं मध्यकालीन मूर्तिकला........................ १२१

२. मध्यकालका उल्लेखनीय मूर्तिहरूको अध्ययन........................ १२५
- १. क्वावहाको उमामहेश्वर मूर्ति फलक........................ १२५
- २. चाँगुनारायणको श्रीधर विष्णु........................ १२६
- ३. सूर्यमूर्तिहरू........................ १२७
  (१) थापाहिटीको सूर्यमूर्ति (२) बनेपाको सूर्यमूर्ति (३) पनौतीको सूर्यमूर्ति
- ४. चाँगुको नरसिंह........................ १३२
- ५. भक्तपुर दरबारक्षेत्रको नरसिंहमूर्ति........................ १३३
- ६. देउपाटन चतुर्मुख शिवलिङ्ग........................ १३४

७. राष्ट्रिय संग्रहालयको विष्णुमूर्ति........ १३४
८. पाटन कुम्भेश्वरको विष्णु व्यूहमूर्ति........ १३५
९. भक्तपुर म्यूजियमको विष्णुमूर्ति........ १३६
१०. भक्तपुर दरबारक्षेत्रको हनुमानको मूर्ति........ १३७
११. पाटन कुम्भेश्वरको शिवपार्वती आलिङ्गनमूर्ति........ १३८
१२. कोटालटोल हाँडीगाउँको उमामहेश्वर मूर्तिफलक........ १३९
१३. भक्तपुर नासमनको लक्ष्मीनारायणको मूर्ति........ १४१
१४. भक्तपुर म्यूजियमको हरिहरको मूर्ति........ १४२
१५. स्वयम्भूको महाँकाल........ १४३

तेस्रो भाग

अध्याय–५

नेपालको धातुमूर्तिकला

१. प्राचीनता एवं ऐतिहासिकता........ १५६
२. धातु मूर्ति निर्माण प्रविधि........ १६३
३. लिच्छवि र मल्लयुगका धातु मूर्तिकलाका विशेषताहरू........ १६४
    १. लिच्छवियुगको धातु मूर्तिकलाको विशेषताहरू........ १६४
    २. मल्लयुगको धातु मूर्तिकलाका विशेषताहरू........ १६७
४. मल्लकालीन केही उल्लेखनीय धातु मूर्तिहरूको विवरण........ १६९
    १. वोष्टन म्यूजियमको विष्णुमूर्ति........ १६९
    २. लसएञ्जेलस काउन्टी म्यूजियमको बुद्धमूर्ति........ १७०
    ३. न्यूयोर्कको वज्रपाणि बोधिसत्व........ १७१
    ४. क्वावहाको अवलोकितेश्वरको मूर्ति........ १७२
    ५. राष्ट्रिय संग्रहालयको महिषसम्वरको मूर्ति........ १७२
    ६. राष्ट्रिय धातुकला संग्रहालय ललितपुरको इन्द्र........ १७३
    ७. राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको नाम संगितीको मूर्ति........ १७४

अध्याय–६

नेपाली चित्रकला

१. चित्रकलाको इतिहास........ १८०
२. नेपाली चित्रकलाका प्रकारहरू........ १८४
    १. ग्रन्थचित्र........ १८४
भक्तपुर संग्रहालयको दशावतारसम्बन्धी ग्रन्थचित्र........ १८८

२. भित्तेचित्र...... १८९
१. जयवागेश्वरी मन्दिरको भित्तेचित्र...... १९०
२. भक्तपुर दरबारको तलेजु मन्दिरका भित्ते चित्र...... १९१
३. पचपन्न झ्याले दरबारको भित्ते चित्रकला...... १९२
४. काठमाडौं कुमारी घरको भित्ते चित्रकला...... १९२
५. कीर्तिपुर बाघ भैरव मन्दिरको भित्ते चित्रकला...... १९३
६. चण्डेश्वरी मन्दिरको भित्ते चित्रकला...... १९४
३. पौभाचित्र...... १९६
राष्ट्रिय संग्रहायको उष्णिष विजया...... १९९
चित्रकला प्रविधि...... १९९

अध्याय–७

नेपाली काष्ठकला

१. काष्ठकलाको प्राचीनता एवं ऐतिहासिकता...... २०६
२. उल्लेखनीय काष्ठकलाका नमुनाहरूको विवरण...... २०८
टुँडालहरू– २०८
१. रुद्रवर्ण एवं उकुवहालका टुँडाल...... २१०
२. इटुम्वहालका टुँडाल...... २१०
३. पनौतीको इन्द्रेश्वर मन्दिरको टुँडाल...... २११
४. वसन्तपुर दरबारका टुँडाल...... २१२
तोरणहरू– २१८
१. छुस्यावहालको तोरण...... २१९
२. इटुम्वहाल र भक्तपुर तुलजा भवानी मन्दिरका तोरणहरू...... २१९
काष्ठ मूर्तिहरू– २२२
उल्लेखनीय मूर्तिहरू– २२२
झ्यालहरू– २३२
(१) सूर्य झ्याल...... २३३
(२) मयूर झ्याल...... २३५
कक्षासनहरू...... २३९
भित्तेपट्टीहरू...... २३९
छानामुनिको तेस्रो पट्टी...... २३९
झ्यालमाथि (तलको पट्टी)...... २३९

खाँबो र विमबीचको काठ.. २३९
ढोका : द्वारपथ पखेटा २४०
स्तम्भहरू.. २४१
कामुक आकृतिहरू.. २४१

अध्याय–८

मृण्मय कला

प्राचीनता, ऐतिहासिकता र प्रकार.. २४२

चौथो भाग

अध्याय–९

नेपालको वास्तुकला

नेपालमा हिन्दू एवं बौद्ध वस्तुकलाको प्राचीनता, ऐतिहासिकता एवं विकास........ २५२
मन्दिर वास्तुकला:.. २५३
१. तलेशैली मन्दिरका प्राचीनता एवं ऐतिहासिकता.. २५३
तलेशैली मन्दिरका प्रमुख विशेषताहरू.. २५५
केही उल्लेखनीय नेपाली तलेशैलीका मन्दिरहरूको नमुना......... २६०
१. पशुपतिनाथको मन्दिर.. २६०
२. भक्तपुरको न्यातपोल मन्दिर.. २६२
३. चाँगुनारायण मन्दिर.. २६४
४. नालाको भगवती मन्दिर.. २६५
५. काठमाडौंको तलेजु मन्दिर.. २६६
६. काठमाडौंको भीमसेन मन्दिर.. २६८
७. पनौतीको इन्द्रेश्वर मन्दिर.. २६८
८. भक्तपुरको च्यासिंदेग.. २६९
शिखर शैली मन्दिरको प्राचीनता, ऐतिहासिकता र प्रकारहरू.. २७७
शिखर शैलीका विशेषताहरू.. २७९
१. ब्रह्माको मन्दिर.. २८३
२. पाटनको महाबौद्ध मन्दिर.. २८३
३. पाटनको कृष्ण मन्दिर.. २८४
४. भक्तपुरको वत्सलादेवीको मन्दिर.. २८६
५. स्वयम्भूको प्रतापपुर र अनन्तपुर.. २८७
६. पाटनको च्यासिंदेग.. २८७

७. पाटनको जगतनारायण मन्दिर.. २८९
८. जनकपुरको जानकी मन्दिर.. २८९

अध्याय–१०

दरबार वास्तुकला

लिच्छवि दरबारहरूको परिचयात्मक अध्ययन.. २९८
१. मानगृह.. २९८
२. कैलाशकुट भवन.. २९८
३. भद्राधिवास भवन.. ३०१
मल्लकालीन दरबार वास्तुकलाका विशेषताहरू.. ३०३
१. हनुमानढोका राजदरबार.. ३०५
२. भक्तपुर राजदरबार.. ३०८
३. पाटन राजदरबार.. ३११
४. गोरखा दरबार ३१३
५. नुवाकोट दरबार.. ३१४

अध्याय–११

स्तूप वास्तुकला

उत्पत्ति एवं विकास.. ३२१
स्तूप र चैत्य.. ३२४
विशेषताहरू.. ३२५
१. पाटनका चार स्तूपहरू.. ३२७
२. स्वयम्भूनाथ स्तूप.. ३२९
३. बौद्धनाथ स्तूप.. ३३०
४. लुम्बिनी र कपिलवस्तुमा उत्खननताका प्राप्त स्तूपहरू.. ३३५
५. लिच्छविकालीन चैत्यहरू.. ३४१
६. मल्लकालीन भोटिभ चैत्यहरू.. ३४५
७. उत्तरी नेपालका छ्योरतेनहरू.. ३४६

पाँचौं भाग

अध्याय–१२

विहार वास्तुकला

उत्पत्ति एवं विकास.. ३५२
वास्तु शैली.. ३५४

लिच्छविकालका विहारहरू.. ३५७
मल्लकालका विहारहरू.. ३५९
१. हिरण्यवर्ण महाविहार.. ३६०
२. रुद्रवर्ण महाविहार, पाटन.. ३६२
३. छुस्या वहाल, काठमाडौं.. ३६३
४. इटुम्वहाल ३६४
उत्तरी नेपालको गुम्बा र यसको वास्तुकला.. ३६८
गुम्बा वास्तुशैली.. ३७०

अध्याय–१३

नेपालको लौकिक वास्तुकला

१. पाटी एवं पौवा.. ३७३
२. धर्मशाला एवं सत्तलहरू.. ३७४
३. ढुङ्गेधारा र जलद्रोणीहरू.. ३७६
४. काठमाडौं उपत्यकाका परम्परागत आवासीय घरहरू.. ३७७
सन्दर्भ–ग्रन्थसूची.. ३८०

पहिलो भाग

अध्याय–१
सामान्य परिचय एवं पारिभाषिक शब्दावली

अध्याय–२
मूर्ति पूजाको प्राचीनता, विकास र विकासका आधारभूत तत्त्व र प्रतिमा लक्षण

अध्याय–३
विभिन्न कलाशैली र नेपाली कलामा प्रभाव

अध्याय–एक

सामान्य परिचय एवं पारिभाषिक शब्दावली

प्रतिमाशास्त्रसित सम्बन्धित पारिभाषिक शब्दावली

नेपाली कलाको मूल स्रोत हिन्दूधर्म तथा बौद्धधर्मलगायत यी दुवै धर्ममा प्रचलित अनेकौं सम्प्रदायहरूसित सम्बन्धित आस्थाहरू हुन् । त्यसैले प्राचीनयुगदेखि नै नेपालभित्र सृजना गरिएका मूर्तिकला, चित्रकला आदि कलाकृतिहरू हिन्दू एवं बौद्ध प्रतिमा शास्त्रीय विवरणमा आधारित रहेका छन् । फलस्वरूप नेपाली कला कौशलको राम्रो जानकारी प्राप्त गर्नका निमित्त प्रतिमाशास्त्रले वर्णन गरेका प्रतिमासम्बन्धी लक्षणा र व्यञ्जना (Technical Terminology) हरूबारे जान्नु अनिवार्य हुन्छ । यस्ता लक्षणा र व्यञ्जनाहरूलाई मुख्यतः निम्न प्रकारमा छुट्ट्याएर अध्ययन गर्नुपर्ने हुन्छ ।

मुद्रा वा हस्त

विभिन्न देवदेवीका मूर्तिहरूका हात एवं हत्केलाहरू बेग्लाबेग्लै अवस्थामा र बेग्लाबेग्लै स्थितिमा मूर्तिकार वा चित्रकारले निर्माण गरेको हुन्छ । त्यस्ता हातका फरक–फरक अवस्थाहरूलाई नै 'मुद्रा' भन्ने गरिन्छ । कतै–कतै मुद्रालाई नै 'हस्त' भन्ने पनि गरिन्छ *(बनर्जी, १९९५ : २४६)* । हस्त शब्द प्रायः पाखुरासहित सम्पूर्ण हातको स्थिति जनाउँदा प्रयोग गरिन्छ, जस्तैः 'दण्ड हस्त', 'गज हस्त', 'कटी हस्त' आदि । 'मुद्रा' शब्दको प्रयोग भने खासगरी हत्केला र औंलाहरूको बेग्लाबेग्लै स्थिति बुझाउनका निमित्त गरिन्छ *(ऐ. २४७)* । तर कहिलेकाहीं दुवैलाई पर्यायवाची शब्दका रूपमा पनि प्रयोग गरिन्छ, जस्तैः 'अभय मुद्रा' तथा 'अभय हस्त', 'वरद मुद्रा' तथा 'वरद हस्त' । मुद्रा वा हस्त शब्दले जुन देव वा देवीको मूर्ति हो, त्यो कुन कार्य गर्नमा तल्लीन वा संलग्न रहेको छ, त्यस बारेमा थाहा पाइन्छ । 'नाट्यशास्त्र' र 'अभिनय दर्पण' जस्ता ग्रन्थहरूमा अनेकौं मुद्राहरूको व्याख्या

गरिएको छ, साथै आर. के. पोदुवाल (R. K. Poduval) ले समेत मुद्राहरूलाई 'वैदिक', 'तान्त्रिक' र 'लौकिक' गरी तीनथरिमा छुट्ट्याएर मूर्तिकलातर्फ ६४ मुद्राहरू र तन्त्रतर्फ १०८ मुद्राहरूको विवरण दिएका छन् *(उद्धृत बनर्जी, १९९५ : २४९)*। तर नेपाल तथा भारतका मूर्तिहरूमा देखापरेका मुद्राहरू निम्न प्रकारका पाइन्छन् –

१. अभय मुद्रा

यस मुद्रामा देव वा देवीले आफ्नो हत्केलालाई छाती नजिक पुऱ्याई भक्तहरूतर्फ फर्काएर खुला र ठाडो गरी प्रदर्शित गरिएको हुन्छ। यसो गरेर सांकेतिक रूपमा 'नडराऊ' (Fear Not) भन्दै सुरक्षाको विश्वास समेत भक्तहरूलाई प्रदान गरिएको हुन्छ *(गुप्ता, १९८० : ३)*।

२. वरद मुद्रा

वरद मुद्रालाई 'अनुग्रह' मुद्रा पनि भन्ने गरिन्छ। वृहत्तसंहितामा *(वृ. सं., १९८० : पृ. ७८०)* वर्णन गरिएअनुसार यो मुद्रा भक्तजनहरूलाई 'वरदान' प्रदान गर्न हत्केला खुला पारेर कम्मरमुनिसम्म पुग्ने गरी तल भारी भक्तहरू भएतिर फर्काइएको हुन्छ। यो मुद्रा प्रायः गरी उभिएका मूर्तिहरूमा पाइन्छ भने कहिलेकाहीं विभिन्न आसनमा बसेका मूर्तिहरूमा पनि पाइन्छ *(गुप्ता, १९८० : ४)*।

३. अञ्जलि मुद्रा

यस मुद्रालाई 'नमस्कार' तथा 'वन्दनी' मुद्रा पनि भन्ने गरिन्छ। यस मुद्रामा दुवै हत्केला परस्परमा जोडिन्छ, तर यिनीहरूबीचको थोरै ठाउँ खाली राखिन्छ, यसो गर्दा दुवै हत्केलाहरू छातीमा अडिएका हुन्छन्। यो मुद्रा खासगरी भक्तहरू र देवगणहरूद्वारा मुख्य देवतालाई आदर भाव देखाउनका लागि प्रदर्शित गरिएको हुन्छ। यस मुद्रालाई अति प्राचीन मुद्रा मानिन्छ किनभने सिन्धु सभ्यतामा पाइएका माटाका छाप (Seal) मा समेत वृक्ष देवताका अगाडि यसै मुद्रामा घुँडा टेकेर बसेको आकृति भेटिएको छ। यसका साथै कतिपय सिन्धु–सभ्यतामा भेटिएका मृण्मय मानव मूर्तिहरूले समेत यो मुद्रा प्रदर्शित गरेको पाइन्छ *(बनर्जी, १९९५ : २५१)*।

४. ध्यान मुद्रा

यस मुद्रालाई 'योग' वा 'समाधी' मुद्रा पनि भन्ने गरिन्छ। यस मुद्रामा दाहिने हातलाई उत्तानो पारेर देब्रे हातमा राखी दुवै हातलाई पलेटी कसी बसेको अवस्थामा रहेको मूर्तिको काखमा राखिएको हुन्छ *(बनर्जी, १९९५ : २५६–५७)*। यसप्रकार यो मुद्रा जहिले पनि बसेको मूर्तिमा मात्र देखा पर्दछ। यो मुद्रा सर्वप्रथम उज्जैनीबाट प्राप्त तामाका मुद्राहरूमा देखापर्दछ, जुन तेस्रो तथा दोस्रो शताब्दी ईसापूर्वको मानिन्छ *(बनर्जी, १९९५ : २५३)*।

५. ज्ञान मुद्रा

यस मुद्रामा हत्केलाको बूढी औंला र चोर औंला परस्परमा जोडेर छातीनिर राखिएको हुन्छ। यसो गर्दा हत्केलो पनि छातीतिरै फर्काइएको हुन्छ *(ऐजन)*।

६. चीन मुद्रा

यस मुद्रालाई 'वितर्क मुद्रा' पनि भनिन्छ । रावकाअनुसार यस मुद्रामा बूढी औंला र चोर औंला परस्परमा जोडेर गोल आकृति बनाउँदै अन्य औंलाहरूलाई सिधा हुने गरी खुला गरिन्छ र हत्केलालाई छातीको नजिकै पुऱ्याई अगाडिपट्टि फर्काइन्छ । यो मुद्रा 'ज्ञान मुद्रा' जस्तै मुद्रा हो तर यस मुद्रामा हत्केलो छातीतिर नफर्केर भक्तजनतिर वा बाहिरतिर फर्केको हुन्छ । यस मुद्राले सांकेतिक रूपमा उपदेश, प्रवचन वा शिक्षा दिइरहेको अभिव्यक्ति झल्काउँछ । त्यसैले यस मुद्रालाई व्याख्यान मुद्रा वा संदर्शन मुद्रा पनि भन्ने गरिन्छ *(गुप्ता, १९८० : ३)* ।

७. धर्मचक्र मुद्रा

यस मुद्रालाई सिद्धार्थ गौतमको र ध्यानीबुद्ध वैरोचनको तथा भावी बुद्ध मैत्रियको मुद्रा पनि भनिन्छ । यो मुद्रा खासगरी बौद्ध मूर्तिहरूमा देखापर्दछ । बनर्जीका अनुसार "यस मुद्राले सारनाथमा दिइएको बुद्धको प्रथम उपदेशतिर संकेत गर्दछ । मुद्राको स्वरूप हेर्दा बुद्ध धर्मचक्र (Wheel of the Law) लाई घुमाउन सक्रियता देखाइएको जस्तो भान हुन्छ" *(बनर्जी, १९९५ : २५६)* । वास्तवमा 'ज्ञान मुद्रा' र 'व्याख्यान मुद्रा' को संयुक्त रूप 'धर्मचक्र मुद्रा' हो । यसमा देब्रे हातद्वारा ज्ञानमुद्रा प्रदर्शित गरिन्छ भने दाहिने हातद्वारा व्याख्यान मुद्रा प्रदर्शित गरिन्छ तर यसो गर्दा दुवै हात छातीको ठीक अगाडि ल्याएर देब्रे हातमाथि र दाहिने हात तल पारेर प्रदर्शित गरिएको हुन्छ *(गुप्ता, १९८० : ३)* ।

८. बुद्धश्रवण मुद्रा

मूर्तिहरूमा पाइने र हातद्वारा प्रदर्शित सांकेतिक रूपमा प्रदर्शित गरिने यो मुद्रा खासगरी बुद्धमूर्तिहरूमा देखापर्दछ । यस मुद्रामा हत्केलालाई टाउकाको समानान्तर ल्याएर मास्तिर फर्काउँदै सबै औंलाहरूलाई पूर्ण रूपमा सिधा राखिने गरिन्छ । यो मुद्रा विशेषगरी वसुधराका मूर्तिहरूमा र उष्णीस विजयसँग सम्वन्धित मूर्तिहरूमा देखापर्दछ *(गुप्ता, १९८० : ३)* ।

९. काट्यवलम्वित मुद्रा -

यस मुद्रालाई "काटीसमस्थिंता" मुद्रा पनि भनिन्छ । यो मुद्रा आराम प्राप्तिको संकेत दिने मुद्रा हो । यसमा दुवै पाखुरालाई पूर्ण रूपमा निष्क्रिय स्थितिमा ल्याई हत्केलालाई कम्मरमा अडाउने गरिन्छ *(बनर्जी, १९१५ : २५८)* । विशेषगरी उभिएका मूर्तिहरूमा देब्रे हातद्वारा यो मुद्रा बनाइएको पाइन्छ । ए. के. कुमार स्वामीका अनुसार यो मुद्रा प्राचीन र मध्यकालीन भारतका मूर्तिहरूमा देखिने सबैभन्दा आकर्षक मुद्रा (Pose Par Excellence) हो ।

१०. कटक हस्त मुद्रा

यस मुद्रालाई 'सिंहकर्ण हस्त' मुद्रा पनि भन्ने गरेको पाइन्छ । यस मुद्रामा औंलाका टुप्पाहरू सजिलोसित औंठीको आकारमा घुमाएर हत्केलालाई छुट्याइन्छ । झट्ट हेर्दा यो मुद्रा

फूलको डाँठलाई समात्नका निमित्त हात मुठ्ठी पारेको जस्तो देखिन्छ । विशेषगरी देवीहरूको प्रतिमाहरूमा यो मुद्रा देखापर्दछ *(ऐजन)* ।

११. दण्ड हस्त वा गजहस्त मुद्रा

यस मुद्रामा हातलाई अगाडि वा शरीरको कुनै भागतिर सिधा डन्डाझैं लगिन्छ तथा हात्तीको सुँढको आकारमा फैलाउने गरिन्छ । यस मुद्राले देवदेवीको 'नृत्य मुद्रा' लाई झल्काउँछ *(ऐजन)* ।

१२. विस्मय मुद्रा

वजर्नीका अनुसार यस मुद्राले सांकेतिक रूपमा विस्मय वा आश्चर्यलाई दर्साउँदछ । यस मुद्रामा हत्केलाका औंलाहरूलाई सिधामाथि पट्टि तानेर हातलाई मोडेर टाउकाको बराबर पुऱ्याई हत्केलालाई पछाडिपट्टि पारिन्छ *(बनर्जी, १९१५ : २५८)* ।

१३. भू–स्पर्श मुद्रा

यस मुद्रामा मूर्तिहरूको देब्रे हात उत्तानो पारेर काखमा राखिएको हुन्छ भने दाहिने हातले हत्केला पछाडिपट्टि पारेर मूर्ति बसेको आसन मुनिको भूमिलाई स्पर्श गरिराखेको हुन्छ । यो मुद्रा विशेषगरी बुद्धमूर्तिहरूमा देखिन्छ । यस मुद्राले सांकेतिक रूपमा 'मार राक्षस' को धावाविरुद्ध वुद्धले 'वोधी वृक्ष' मुनि आफ्नो बस्ने अधिकार छ भन्ने कुरा साक्षी राख्न पृथ्वीलाई निम्त्याएको जनाउँछ । ग्रुनवेडेलका अनुसार विभिन्न मुद्राहरूले मूर्तिसँग सम्वन्धित किम्बदन्तीहरूलाई बुझाउँदछन् । भू–स्पर्श मुद्राले पनि बुद्धको मारसँगको किम्वदन्तीहरूलाई बुझाउँदछ *(ग्रुन वेडेल, १९०१ : १७७)* ।

१४. क्षेपण मुद्रा

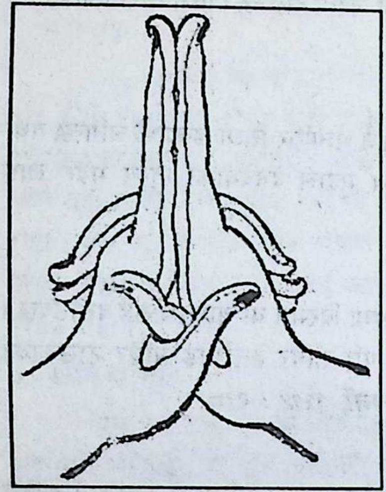
यस मुद्रामा दुवै हत्केला जोडेर चोर औंलाहरूबाहेक अन्य औंलाहरू परस्परमा बाँधिन्छन् र चोर औंलाहरू भने जोडिएकै अवस्थामा सिधा पारेर तलतिर फर्काइन्छ । वास्तवमा यसो गरेर चोर औंलाहरूले भाँडामा राखिएको अमृततिर औंल्याइरहेको संकेत गर्दछ । यो मुद्रा "नाम संगीति' नामक देवीको मुद्रा हो *(गुप्ता, १९८० : ३)* ।

१५. तर्जनी मुद्रा

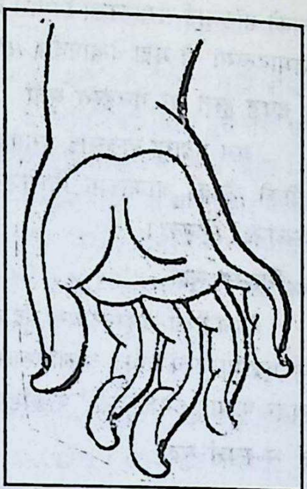
यस मुद्राअन्तर्गत दाहिने हातको चोर औंलालाई माथितिर ठाडो पारिन्छ । यसको अभिप्राय कुनै वस्तुतिर संकेत गर्नु वा सतर्क गराउनु वा चेतावनी दिनु हो *(गुप्ता, १९३६:३)* ।

१६. बज्रहुँकार मुद्रा

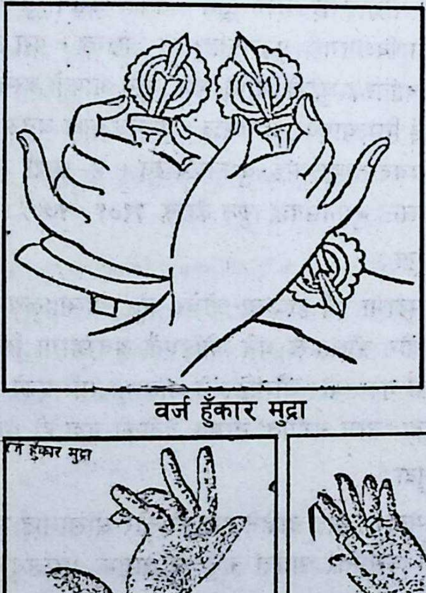
यो मुद्रा सर्वशक्तिमान् एवं शाश्वत बुद्धलाई प्रतिनिधित्व गर्ने बुद्धमूर्तिमा पाइने मुद्रा हो । यस मुद्राअन्तर्गत छातीको ठीक अगाडिपट्टि दुवै हातका नाडीहरू एकअर्कामाथि 'क्रस' आकारमा राखिएको हुन्छ साथै एउटा हातले बज्र र एउटा हातले घण्ट समातेको हुन्छ *(गुप्ता, १९८० : ४)* । उल्लेखनीय केही मुद्राहरूका नमुनाहरू निम्न रहेका छन्–



उत्तरावोधी मुद्रा



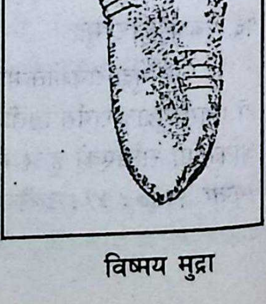
वरद मुद्रा



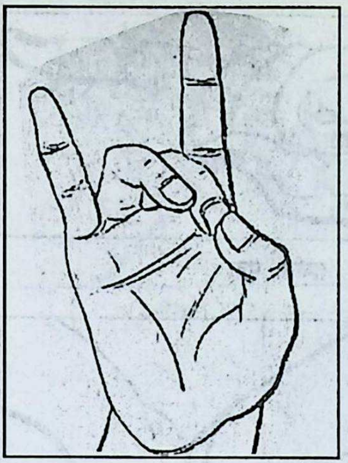
वर्ज हुँकार मुद्रा

वितर्क मुद्रा

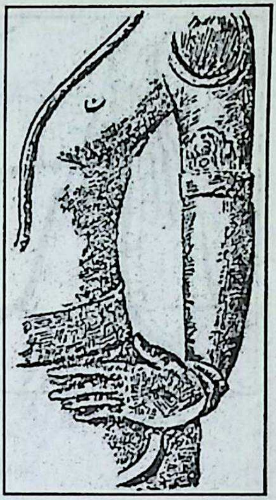
विष्मय मुद्रा



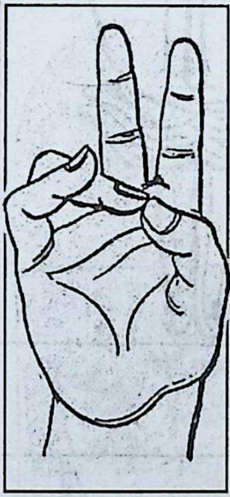
विष्मय मुद्रा



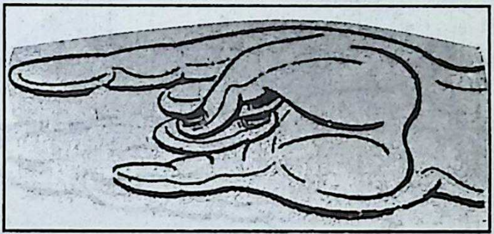
कर्ण मुद्रा



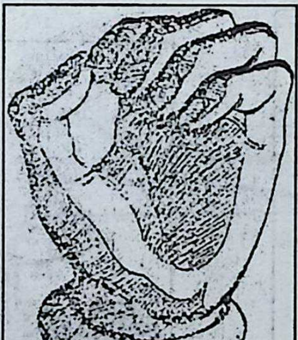
कट्यालम्बित मुद्रा



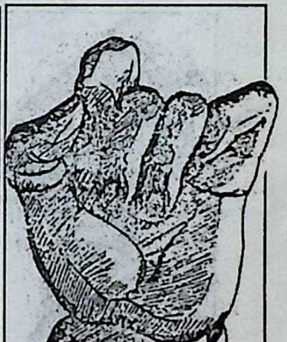
करीरीहस्त मुद्रा



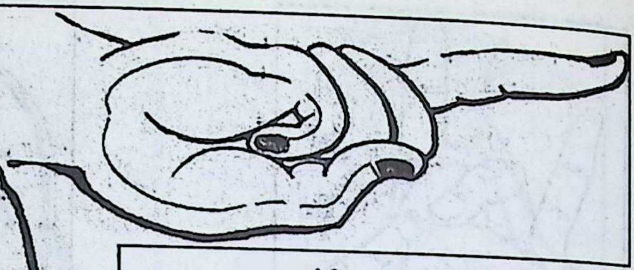
कर्ण मुद्रा



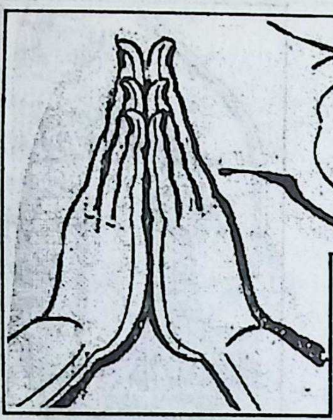
कटक हस्त वा सिंह कर्ण मुद्रा



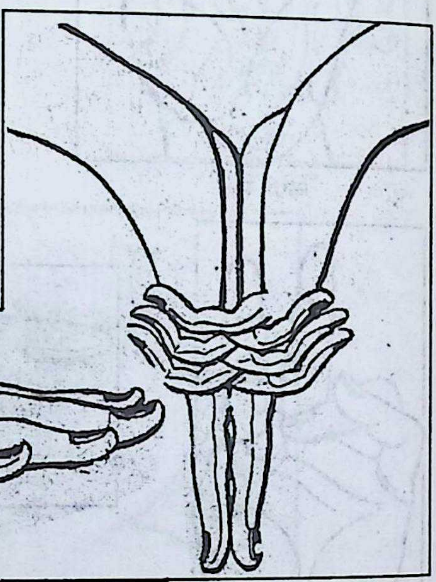
कटक हस्त वा सिंहकर्ण मुद्रा



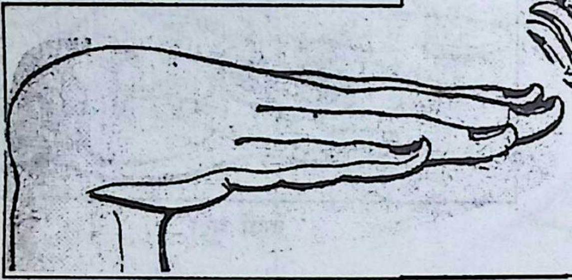
तर्जनी मुद्रा



नमस्कार मुद्रा

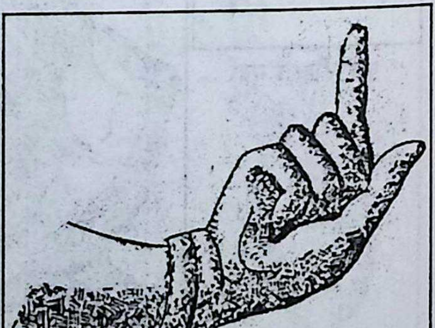


क्षेपण मुद्रा

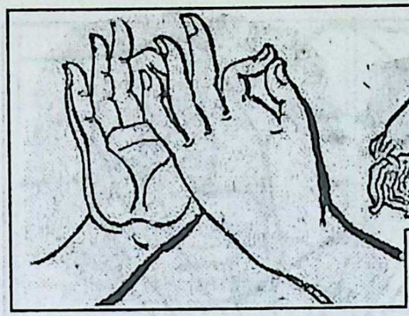


तर्पण मुद्रा

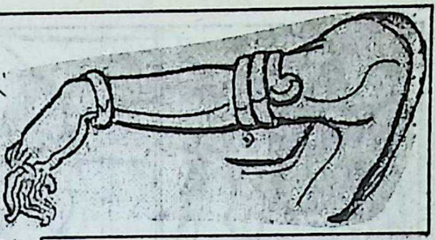
सूचीहस्त मुद्रा



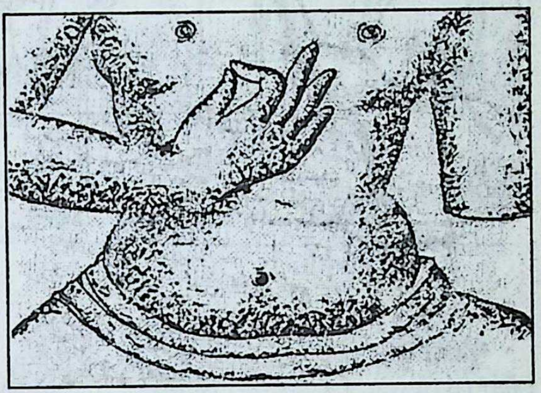
तर्जनी मुद्रा



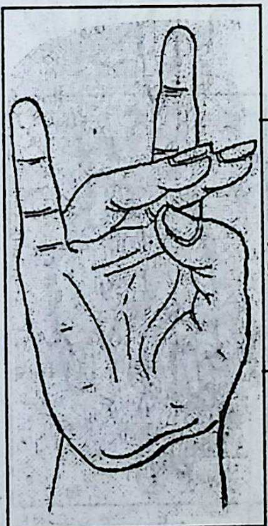
धर्मचक्र मुद्रा



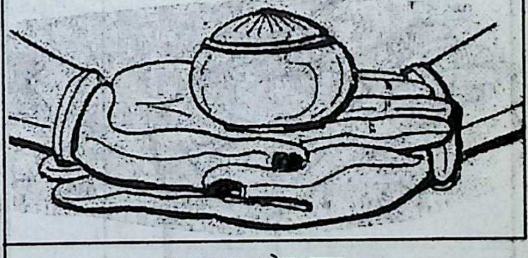
गजहस्त मुद्रा



ज्ञान मुद्रा

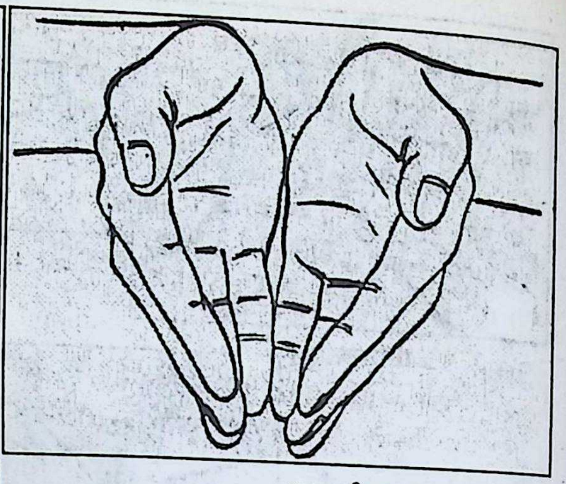


हरिन मुद्रा

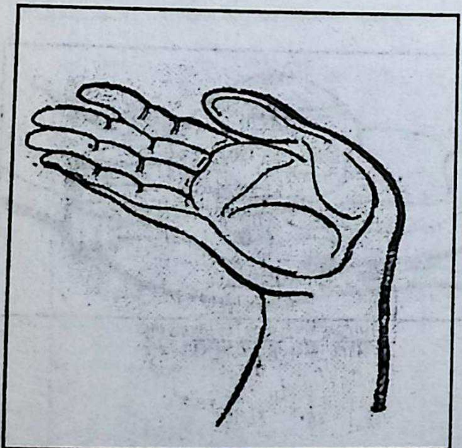


ध्यान वा योग मुद्रा

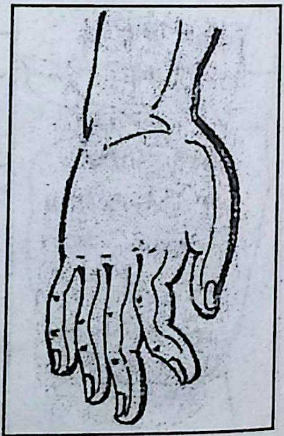
अभय मुद्रा



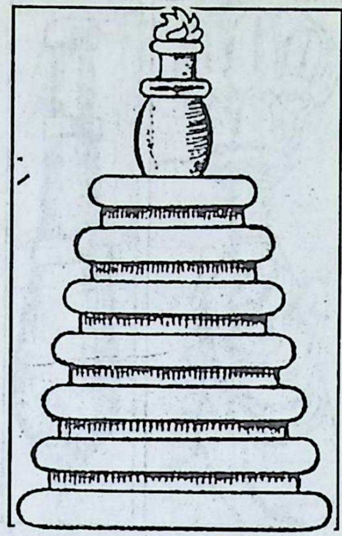
अञ्जली मुद्रा



बुद्ध श्रवण मुद्रा

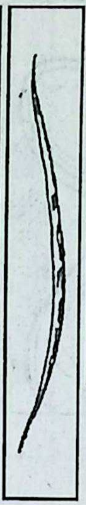


भूमिस्पर्श मुद्रा

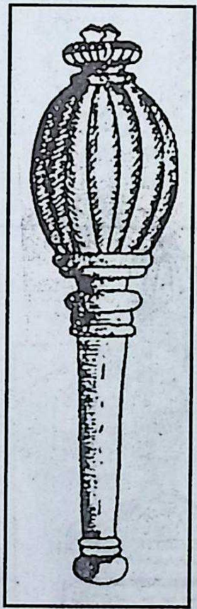

चैत्य

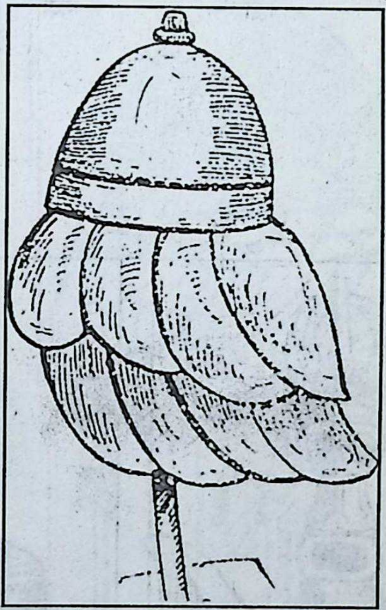
धनुष

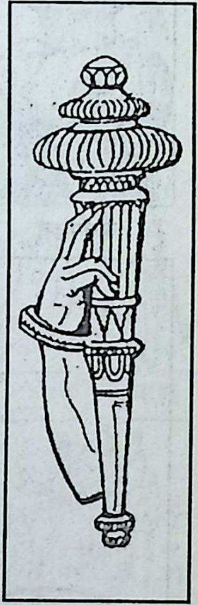
धनुष

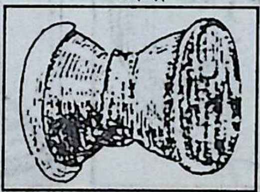

धनुष

दर्पण


गदा

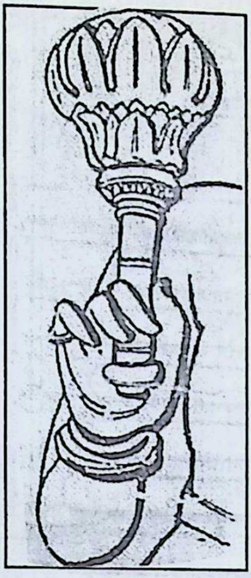

ध्वजा


गदा


डमरु

डमरु

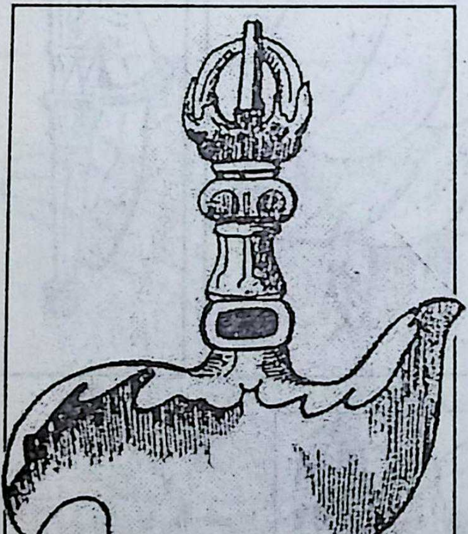
गदा



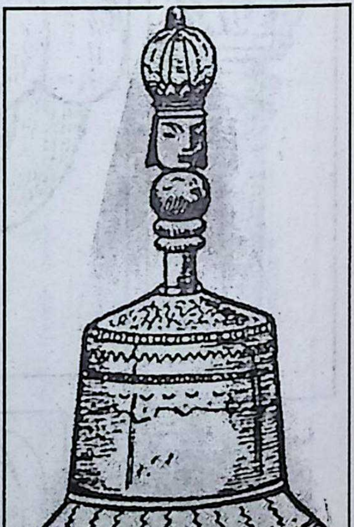
गदा

गदा

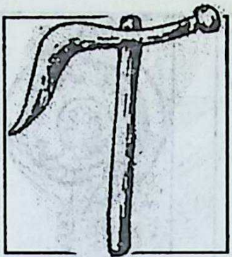
कमण्डलु



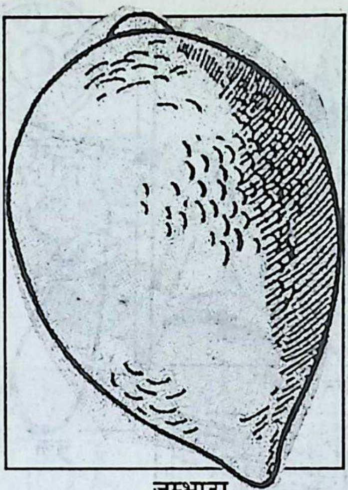
कर्तिका



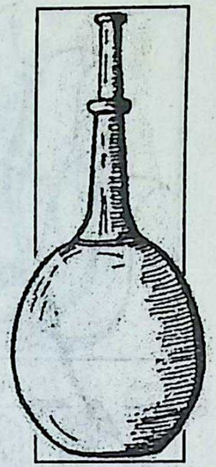
घण्टा



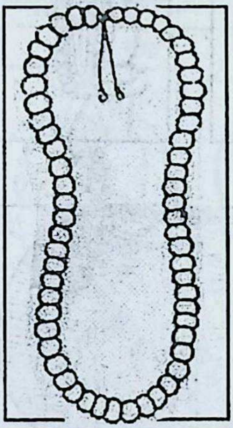
हल



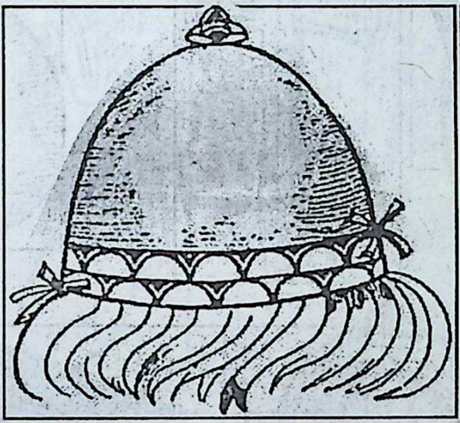
जम्भारा



कलश



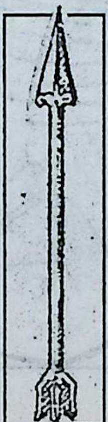
अक्षमाला



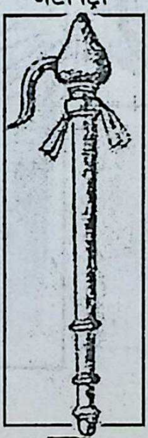
अटापट्टा

वाण

अग्नि

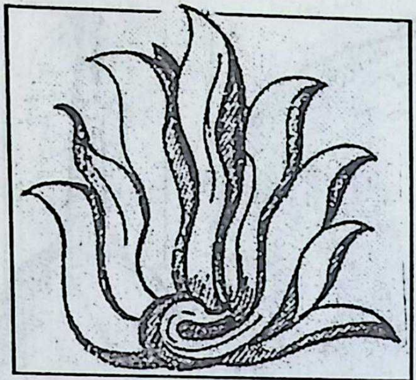


वाण



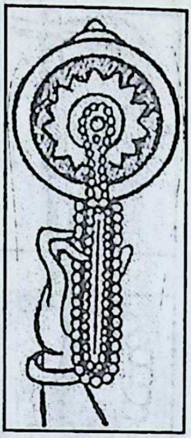
वाण

अग्नि



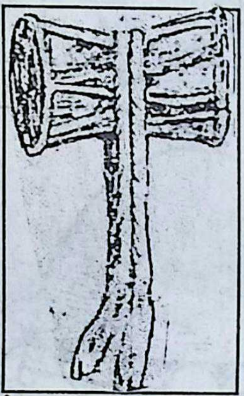
अग्नि

चक्र

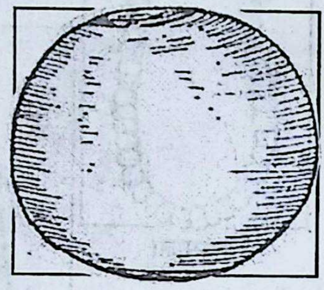


चक्र

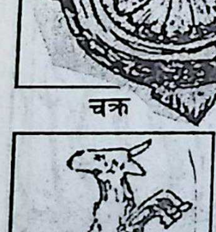
अंकुश



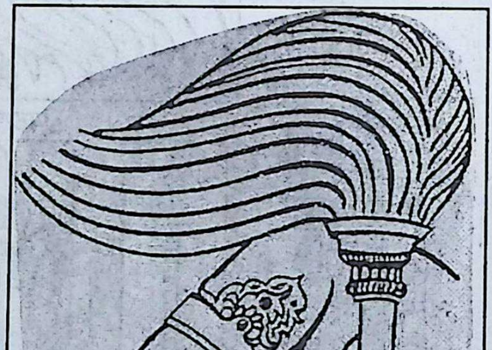
डमरु



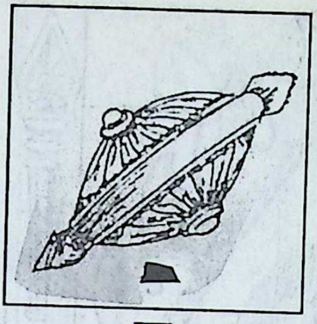
चक्र



सासह



चौरी

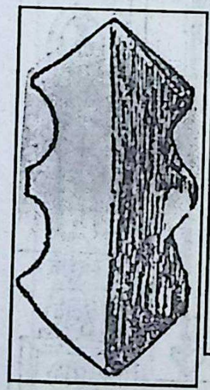


चक्र

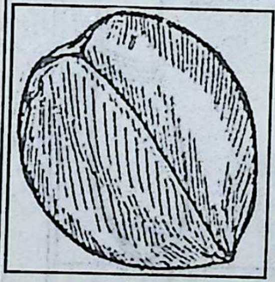
शंख पत्र

त्रिशुल

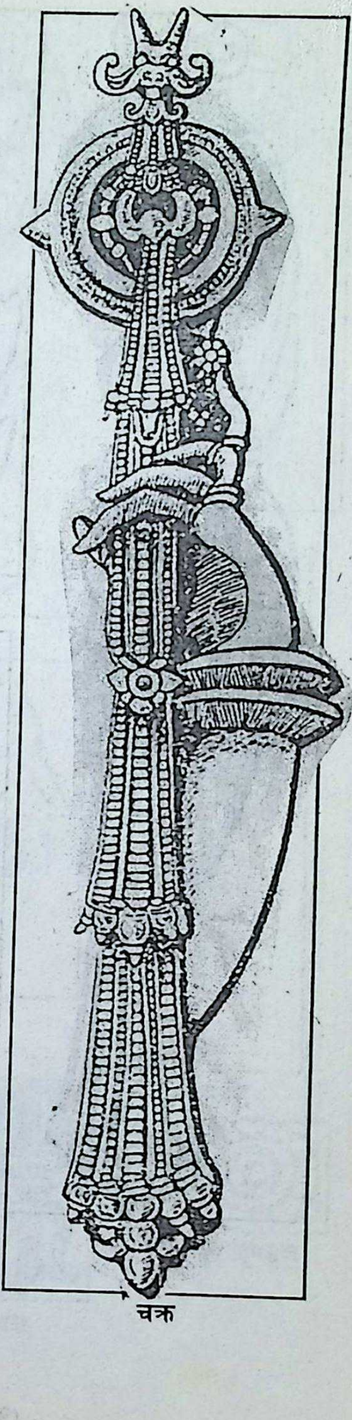
शंख



टंका

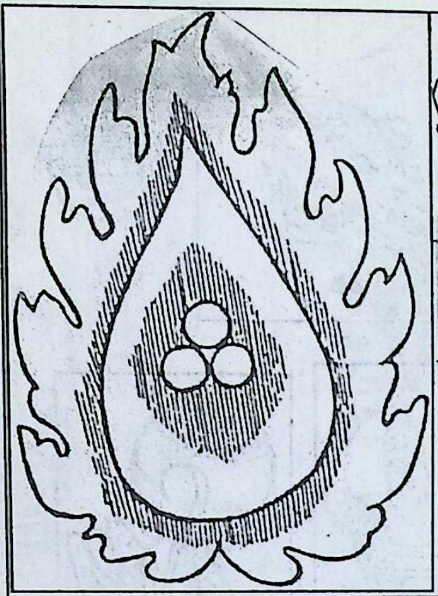


श्रीफल



चक्र

शंख

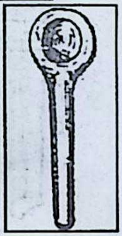


त्रिरत्न

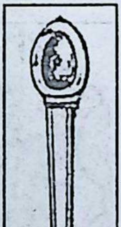
शक्ति

शंख

शक्ति

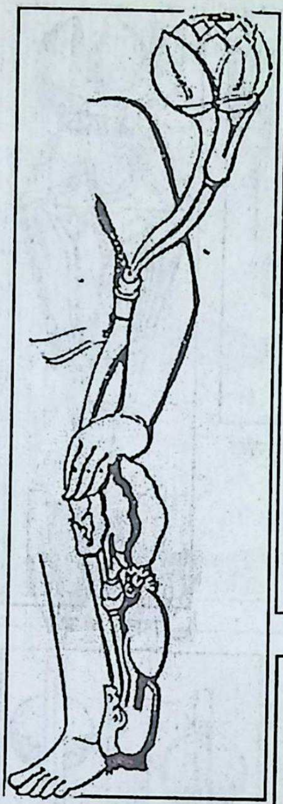


शुक्र

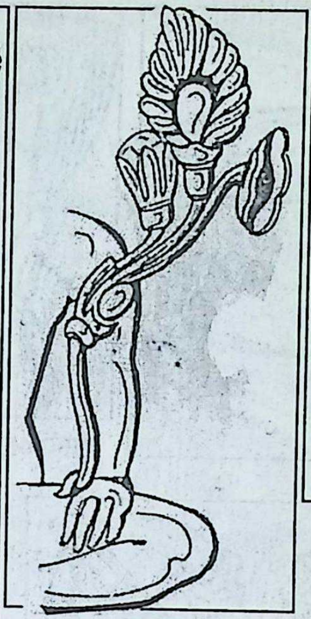


शुक्र

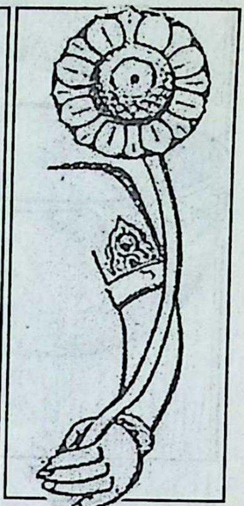
शुक्र



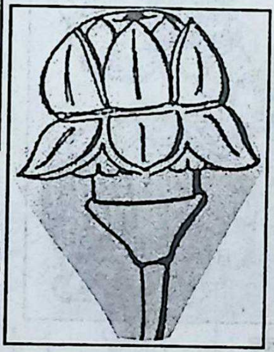
पद्म



पद्म

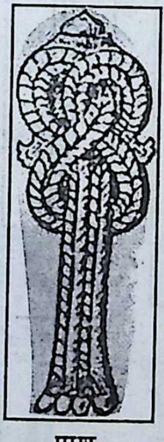


पद्म



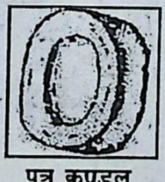
पद्म

परशु



पाश

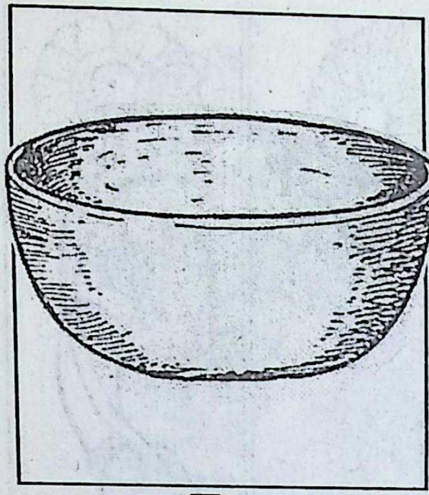
पाश



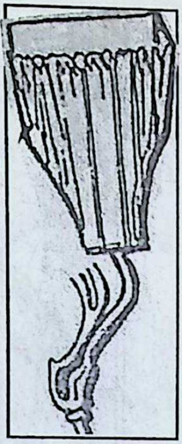
पत्र कुण्डल

बज्र

पत्र कुण्डल

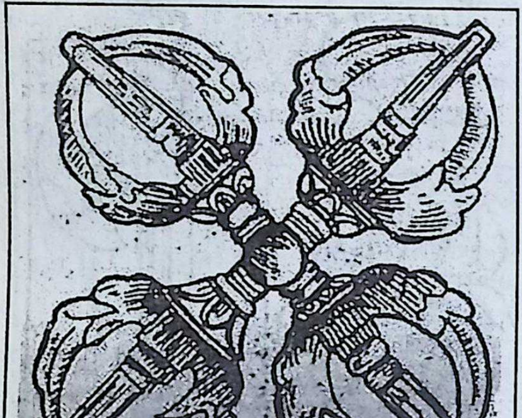


पत्र

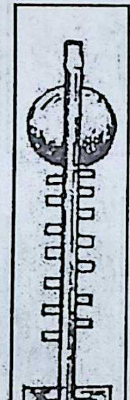


पद्ममाथि पुस्तक

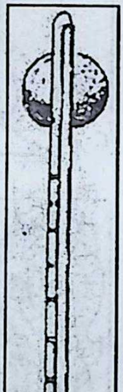
पद्ममाथि बज्र



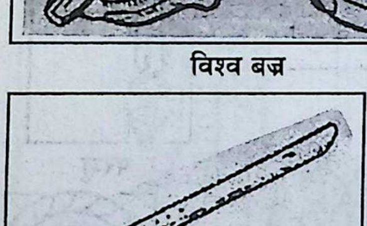
विश्व बज्र



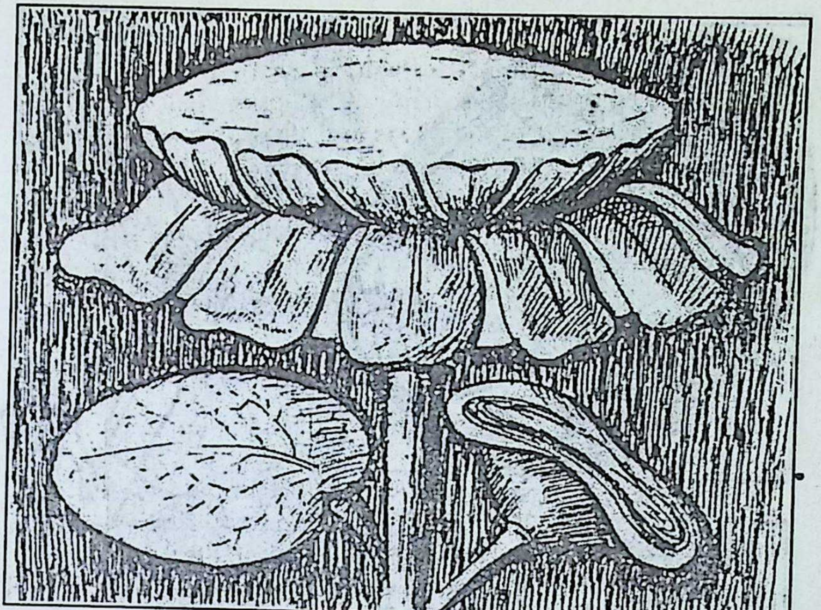
विणा



विणा



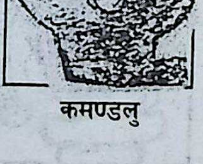
मुरली वा विणा



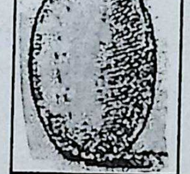
पद्मासन

नकुला

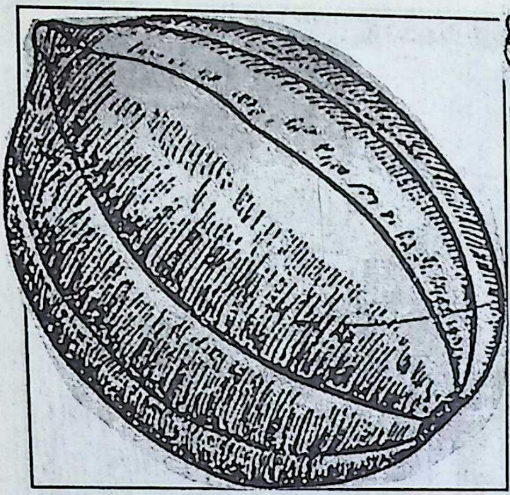
मुसल



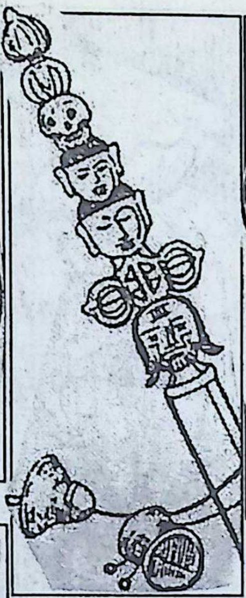
कमण्डलु



कपाल

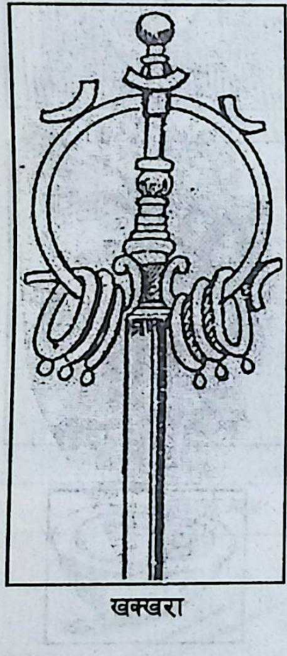


मिरोबालन



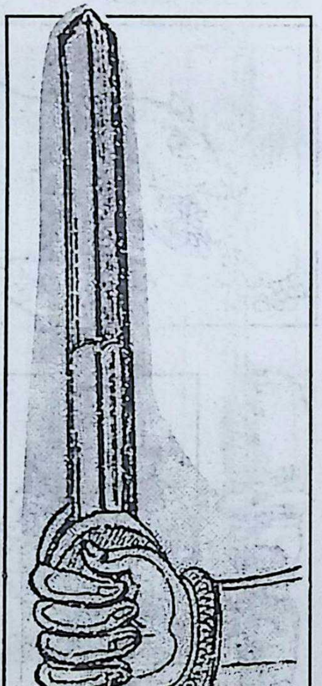
खट्वाङ

मुसा

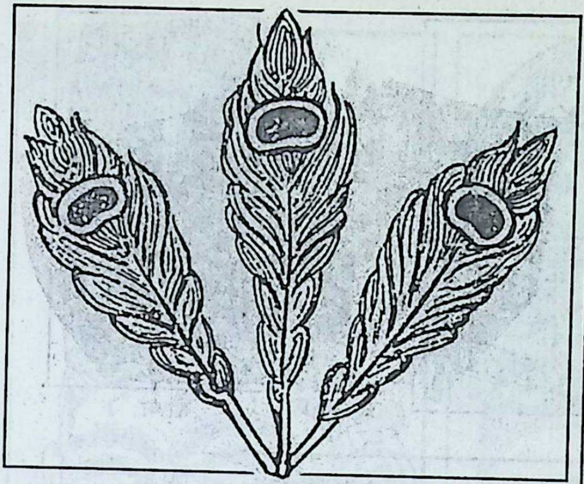


खक्खरा

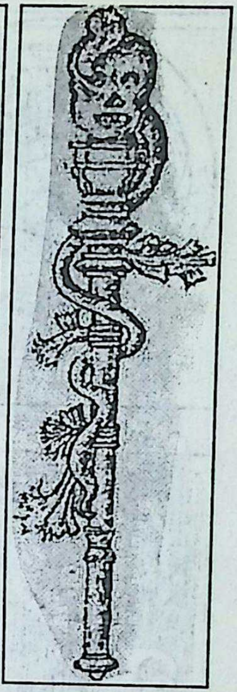
पद्म



खड्ग

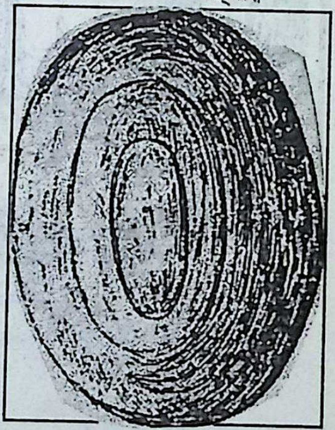


मयुर प्वाँख

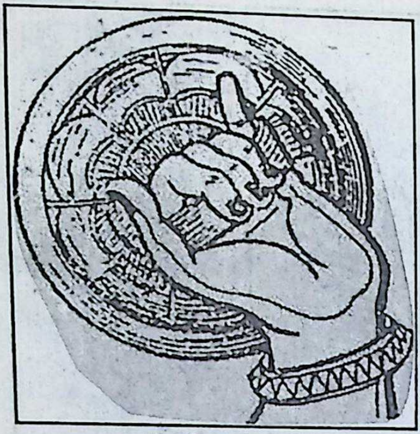


खट्वाङ्ग

खट्वाङ्ग

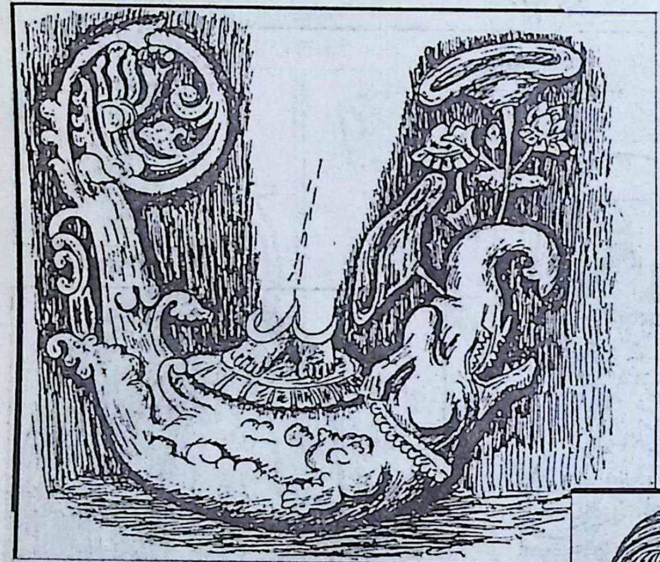


खेटक



खेटक

खेटक

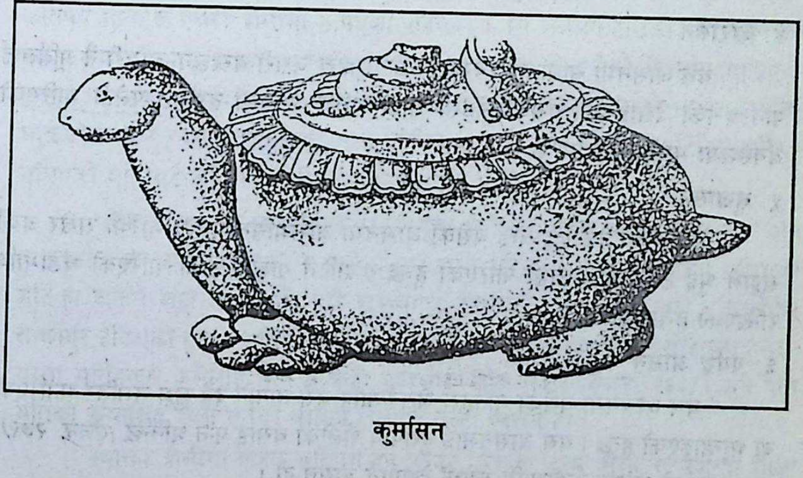


मकरासन

जटामुकुट

किरिट मुकुट

करण्ड मुकुट



कुर्मासन

मूर्ति तथा चित्रकलामा देखापर्ने शास्त्रीय आसनहरू

साधारणतः प्रतिमाका आसनहरू तीनथरिका देखिन्छन्– (१) "आसन" (बसेको मूर्ति), (२) "स्थानक" (उभिएको मूर्ति) र (३) "शयन" (सुतेको मूर्ति)। आसन अथवा बसेका मूर्तिहरूको पनि बसाइको 'शैली' अनुरूप (क) पद्मासन, (ख) विरासन, (ग) स्वस्तिक आसन, (घ) ज्ञानासन, (ङ) बज्रासन, (च) दण्डासन, (छ) पर्यङ्कासन, (ज) भद्रासन, (झ) योगासन, (ञ) प्रलम्वपाद आसन, (ट) ललितासन, (ठ) सिंहासन, (ड) सुखासन, (ढ) विमलासन आदि मुख्य आसन छन् *(वासुदेव उपाध्याय, १९६२ : २१२)*। यिनीहरूमध्ये नेपाली मूर्ति एवं चित्रकलाहरूमा देखापर्ने प्रमुख आसनहरू निम्न छन्–

१. पद्मासन

यस आसनमा पलेटी कसेर बसेको शैलीमा मूर्ति वा चित्रलाई देखाइन्छ। पद्मासनमा प्रायःगरी कमलको फूलमाथि पलेटी कसेर बसेको देखाइन्छ साथै यस आसनमा पलेटी कस्दा पैतालाहरू भने तिघ्रामाथि ल्याउने गरिन्छ *(बनर्जी, १९९५ : २७०)*।

२. अर्धपर्यङ्क आसन

यस आसनमा मूर्तिहरूलाई बसेको आसनभन्दा तलतिर एउटा खुट्टा झारेको र एउटा पलेटी मारेको अवस्थामा देखाइन्छ। यस्ता मूर्तिहरूको हात भने घुँडामाथि रहेको हुन्छ। यस आसनलाई "ललितासन" पनि भन्ने गरिन्छ।

३. भद्रासन

यस आसनमा बस्दा खुट्टाका कुर्कुच्चाहरूलाई पिंडौंलाले थिच्ने र खुट्टाको बूढी औंलालाई हातले समातेको देखाइने गरिन्छ।

४. वीरासन

यस आसनमा साधारण अवस्थामा मानिसहरू जसरी बस्दछन्, त्यसरी नै मूर्तिलाई पनि बसेको देखाइन्छ। यस आसनमा साधारणतया सजिलो ढङ्गबाट पलेटी मारिएको अवस्थामा मूर्तिलाई देखाइन्छ।

५. सुखासन

विशेषगरी देब्रे खुट्टालाई बसेको आसनमा आरामसित पलेटी मारेझैं राखेर अर्को खुट्टाले भूईं टेकेर घुँडा ठाडो पारिएको हुन्छ र दाहिने पाखुरा ठाडो पारिएको घुँडामाथि राखिएको हुन्छ *(ऐजन, २७१)*।

६. पर्यङ्क आसन

यस आसनमा बसेका मूर्तिहरू जेसुकैमाथि बसे तापनि दुवै खुट्टा तलतिर झारिएको वा झुन्डाइएको हुन्छ। यस आसनलाई युरोपीय शैलीको बसाइ पनि भनिन्छ *(ऐजन, २७२)*। वास्तवमा यो आसन कुर्सीमाथि बसेझैं देखापर्ने आसन हो।

७. बज्रासन

'तन्त्रसार' अनुसार वज्रासनमा बसेको मूर्तिको दुवै खुट्टा खुम्च्याएर तिघ्रामुनि राखिएको हुन्छ । यसो गर्दा दुवै कुर्कुच्चाहरू माथितिर फर्काइएको हुन्छ साथै दुवै हात तिघ्रामाथि घुँडा भेट्ने गरी घोप्टो पारी राखिएको हुन्छ ।

८. प्रलम्वपादासन

यो आसन पनि पर्यङ्कासन सरहकै आसन हो तर यस आसनमा बसेको ठाउँबाट तलतिर खुट्टा झार्दा घुँडा फारेर गोडाचाहिं अलिक नजिक पारेर झारिएको हुन्छ ।

९. स्वस्तिकासन

यस आसनमा पनि मूर्तिलाई पलेटी कसेको अवस्थामा देखाइन्छ तर एउटा खुट्टाको बूढी औंलाले अर्को खुट्टाको घुँडालाई छुवाइएको अवस्थामा देखाइन्छ ।

१०. उट्कुटिकासन

यस आसनमा खुट्टाका कुर्कुच्चाहरू जोडेर चाकको छेउमा राखेर ढाडलाई अगाडिपट्टि थोरै ढलकाएर बसेको शैलीमा मूर्तिलाई प्रस्तुत गरिएको हुन्छ ।

जहाँसम्म उभिएका देवदेवीहरूका प्रतिमाहरूको प्रश्न छ, यिनीहरूलाई "स्थानक" मूर्ति भनिन्छ । यिनीहरूको उभिने शैली पनि फरक-फरक प्रकारको हुन्छ । हिन्दू प्रतिमाशास्त्रले यस्ता मूर्तिहरूको उभिने शैलीलाई "भङ्ग" भनेर नामकरण गरेको पाइन्छ । जस्तैः "समभङ्ग", "आभङ्ग", "त्रिभङ्ग" र "अतिभङ्ग" । **समभङ्ग**लाई 'समपाद भङ्ग' पनि भनिन्छ । यस आसनमा मूर्तिका दुवै खुट्टाहरूलाई सिधापारी शरीरको सम्पूर्ण भार पर्ने गरी उभिएको रूपमा देखाइन्छ । यस मुद्रामा शरीर सिधा रूपमा रहेको हुन्छ र यसको झुकाव कतै पनि रहेको हुँदैन *(ऐजन, २०५)* । यसैगरी **'आभङ्ग"** शैलीको उभिएको मूर्ति भने नाइटोको छेउतिरबाट मूर्तिको कुनै शारीरिक हिस्सा दाहिने वा देब्रेपट्टि थोरै मात्रामा झुकेको हुने गर्दछ *(उपाध्याय, १९८२:२१२)*। कतिपय मूर्तिहरू **त्रिभङ्ग** शैलीमा उभिएका पाइन्छन् । यस शैलीमा टाउको तथा गर्दनदेखि कम्मरसम्मको भाग र कम्मरदेखि खुट्टाहरूसम्मको भाग बेग्लाबेग्लै दिशामा बाङ्गिएका हुन्छन् । टाउको कुनै दिशामा फर्केको हुन्छ भने गर्धनदेखि कम्मरसम्मको भाग दाहिनेतिर झुकेको हुन्छ र त्यसभन्दा मुनिको भाग देब्रेतिर झुकेको हुन्छ । यसैगरी धेरैतिर बाङ्गिएर उभिएको मूर्तिलाई **अतिभङ्ग** शैलीमा उभिएको मूर्ति भनिन्छ ।

उभिएका वा स्थानक मूर्तिहरूका उपर्युक्त शैलीहरू बाहेक अन्य दुई शैलीहरू पनि पाइन्छन् । जसलाई "आलिढ" र "प्रत्यालिढ" भन्ने गरिन्छ । **आलिढ** शैलीमा उभिएको मूर्तिको दाहिने खुट्टो अगाडिपट्टि थोरै खुम्च्याएर टेकिएको हुन्छ र देब्रे खुट्टो पछिल्लतिर तन्काएर टेकिएको हुन्छ । मूर्तिको यो स्थितिमा 'वीर एवं आक्रामक भाव' देखाइएको हुन्छ । यस्ता मूर्तिहरूले कसैलाई मार्न थालेको भावलाई व्यक्त गर्दछ *(ऐजनः २६६)* । कुनै पनि मूर्तिको **प्रत्यालिढ** शैली भनेको आलिढ शैलीको उल्टो स्वरूप हो ।

स्थानक शैलीमा बाहेक कतिपय देवदेवीका मूर्तिहरू 'नृत्य' शैली' र 'उडन्ता शैली'

(Dancing and Flying) मा समेत निर्माण गरिएको पाइन्छ । यस्तो शैलीमा धेरैजस्तो 'देवगण र परीहरू' का मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको हुन्छ ।

स्थानक मूर्तिहरू वाहेक देवदेवीका "शयन" (Sleeping) मूर्तिहरूको पनि निर्माण भएको पाइन्छ । विशेषगरी विष्णुका मूर्तिहरू यस शैलीअन्तर्गत बनेको पाइन्छ । यस शैलीमा मुख्य देवतालाई कोल्टे वा उत्तानो पारेर सुतिरहेको अवस्थामा प्रस्तुत गर्ने गरिन्छ ।

मूर्ति तथा चित्रकलामा देखापर्ने वाहनहरू एवं बैठकीहरू

विभिन्न देवदेवीहरूका मूर्तिहरू बनाउँदा वा चित्रहरू कोर्दा उनीहरूलाई कुनै बैठकमाथि बसेको वा उभिएको अवस्थामा वा कुनै वाहनमाथि बसेको वा उभिएको अवस्थामा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । यस्ता बैठक वा वाहनहरू शास्त्रले निर्देश गरेअनुसार बनाइने गरिन्छ । यस्ता वाहन वा बैठकको सही पहिचान हुन सकेमा त्यसमा उभिएको वा बसेको देवदेवीको सही पहिचान हुने गर्दछ । वाहन वा वैठकलाई "आसन" शब्दले पनि जनाउने गर्दछ । हिन्दू देवीदेवताका प्रतिमाहरूमा देखापर्ने वाहनहरू निम्न रहेका छन्–

१. पद्म वा कमलासन

विष्णु, लक्ष्मी, बुद्ध वा अन्य कतिपय देवदेवीहरूको टेक्ने वा बस्ने स्थानका रूपमा कमलको फूल वनाइने गरिन्छ । यसलाई पद्मासन पनि भनिन्छ । साधारणतया चतुर्थ दल कमल, अष्टदल कमल लगायत सहस्र दल कमलमा समेत वैष्णव र बौद्ध सम्प्रदायका मूर्तिहरूको प्रस्तुतीकरण गर्ने गरिन्छ ।

२. कूर्मासन

कूर्मासन भनेको वस्तवमा कछुवा हो, जसलाई प्रतिमाशास्त्रमा यमुनाको वाहनका रूपमा चर्चा गरिएको छ, त्यसैले यमुनाका मूर्ति वा चित्र बनाउँदा कछुवालाई वाहनको रूपमा प्रस्तुत गर्ने गरिन्छ ।

३. सिंहासन

देवी दुर्गाका विभिन्न रूपहरूको प्रस्तुतीकरण गर्दा सिंहवाहिनीका रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ । कतिपय ठाउँमा बाघलाई दुर्गाको वाहनको रूपमा प्रस्तुत गरेको पाइन्छ ।

४. मकरासन

मकर भनेको गोही हो । यसलाई हिन्दू प्रतिमाशास्त्रले गङ्गाको वाहनका रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । गङ्गाको प्रतिमा गोहीमाथि नै प्रस्तुत गरिन्छ ।

५. मयूरासन

मयूरलाई शिवपुत्र कार्तिकेयको वाहनका रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ ।

६. गरुडासन

गरुडलाई विष्णुको वाहनका रूपमा लिइएको छ । गरुडमाथि विष्णु विराजमान

भएको हुँदा नै यस आसनलाई 'गरुडासन' भनिएको हो ।

७. मुषकासन

प्रतिमा बनाउँदा मुषक वा मुसालाई गणेशको वाहनका रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ ।

८. नन्दी (साँढे)

साँढेलाई शिव वाहनका रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ ।

९. हात्ती (हस्ती)

इन्द्र वा इन्द्राणीको वाहनका रूपमा हात्तीलाई मूर्तिकला वा चित्रकलामा प्रस्तुत गरिन्छ ।

१०. हंस वा हाँस

देवी सरस्वती, ब्रह्मा वा चन्द्रमाको वाहन बनाउँदा हाँस बनाइने गरिन्छ ।

११. अश्व वा घोडा

अश्वलाई विशेषगरी सप्त अश्वलाई सूर्यको वाहनका रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ ।

१२. प्रेत वा शव

शवलाई चामुण्डा देवीको वाहनका रूपमा प्रस्तुतत गरिएको छ ।

देवदेवीका प्रतिमाहरूका हातहरूमा पाइने आयुध एवं अन्य वस्तुहरू

देवदेवीका प्रतिमाहरूमा फरक–फरक प्रकारका हतियारहरू, बाद्ययन्त्रहरू तथा अन्य विशिष्ट सामग्रीहरू हातहरूद्वारा बोकेको अवस्थामा प्रदर्शित गरिन्छ। यस्ता सामग्रीहरूबाट देवदेवीका प्रतिमाहरूलाई सजिलैसँग चिन्न सकिन्छ। आयुध एवं सामग्रीहरूको साधारणत सूची निम्नबमोजिम छ–

(१) चक्र (२) गदा (३) शंख (४) पद्म (५) दण्ड (६(त्रिशूल (७) धनुष (८) अंकुश (९) पास (१०) खड्ग (११) परशु (१२) शूल (१३) बज्र (१४) अग्नि (१५) मुसल (१६) चर्म (१७) भाला (१८) ध्वजदण्ड (१९) हलो (२०) शक्ति (२१) मुन्थी (२२) खप्पर (२३) सर्प (२४) पुस्तक (२५) अक्षमाला (२६) वनमाला (२७) कमण्डलु (२८) विणा (२९) डमरु (३०) मृदङ्ग (३१) घण्टा (३२) खेटक (३३) कर्त्ति (३४) बाँसुरी वा मुरली (३५) दर्पण (३६) कल्पलता (३७) कलश आदि हुने गर्दछन् *(उपाध्याय, १९८२१ : २२२)* ।

देवदेवीका प्रतिमाहरूमा पाइने बस्त्र एवं आभूषणहरू

विभिन्न प्रतिमाहरूमा पाइने वस्त्र एवं आभूषणहरू निम्न प्रकारका हुने गर्दछन्–

१) चिवर (बौद्ध प्रतिमाहरूमा काँधदेखि खुट्टासम्म झुन्ड्याएर लगाउने पहेंलो वस्त्र) ।

२) कुण्डल (कानमा लगाइने गहना) ।

३) किरिट (एक प्रकारको मुकुट) ।

४)	वाघाम्वर (शिवले प्रयोग गर्ने बाघको छाला)।
५)	शुक्लाम्बर (ब्रह्माले प्रयोग गर्ने सेतो वस्त्र)।
६)	केयुर (पाखुराको गहना)।
७)	जटा मुकुट (जटाद्वारा निमित्त मुकुट)।
८)	कर्णपुर (कानको गहना)।
९)	चपलेट (एक प्रकारको मुकुट)
१०)	करण्ड मुकुट (मास्तिर सानो हुँदै गएको मुकुट)।
११)	रत्न मुकुट (रत्न जडित मुकुट)।
१२)	माला वा रुद्राक्ष माला।
१३)	यज्ञोपवित (जनै)।
१४)	वनमाला।
१५)	तुलसीमाला।
१६)	वैजन्ती माला।
१७)	कौस्तुभमाला।
१८)	सर्प माला।
१९)	मुण्डमाला।
२०)	कण्ठहार।
२१)	मुद्रिका वा चुरा।
२२)	नूपुर।
२३)	कल्ली।
२४)	कुचबन्ध (स्तनमा प्रयोग गरिने आभूषण)।
२५)	छन्नभिर (योद्धाले कम्मरमा लगाउने गहना)।
२६)	उद्यरबन्ध (एक प्रकारको पेटी)।
२७)	सुवर्ण वक्षिक (देवीले कम्मरमा लगाउने पेटी)।
२८)	पटुका।
२९)	कटीसूत्र।
३०)	पृष्ठचक्र (पछाडि बस्ने ठाउँमा लगाउने गहना)।
३१)	उत्तरीय वस्त्र (शरीरको माथिल्लो भागमा लगाउने वस्त्र)।
३२)	धोती वा अद्यवस्त्र।
३३)	पगडी आदि।

❀❀❀

अध्याय–दुई

मूर्तिपूजाको प्राचीनता, विकास, आधारभूत तत्त्व र प्रतिमालक्षण

भारतीय उपमहाद्वीपमा मूर्तिपूजाको प्राचीनता र विकास

"मूर्ति" शब्दले साधारणत विभिन्न देवीदेवतालगायत पशुपंक्षी, मानव र अन्य वस्तुका आकृतिहरूलाई बुझाउँदछ । यस्ता आकृतिहरू माटो, काठ, ढुङ्गा र धातुबाट बनेका हुने गर्दछन् । हिन्दू धर्मग्रन्थहरूमा भने मूर्तिका निमित्त 'प्रतिमा', 'प्रतिकृति' र 'बिम्ब' जस्ता शब्दहरूको प्रयोग गरेको पाइन्छ । ऋग्वेदमा नै प्रतिमा शब्दको प्रयोग भएको पाइन्छ *(ऋग्वेद १०/१३०/३)* । यसैगरी पाणिनिले "इभे प्रतिकृतौ" *(५,३,९६)* भनेर मूर्तिलाई जनाउन प्रतिकृति शब्द प्रयोग गरेको पाइन्छ । ऋग्वेदमा कतै–कतै प्रतिमाका निमित्त 'अर्चा' शब्दको प्रयोग पनि गरेको पाइन्छ *(न मन्वानः एषां देवान् अर्च्चा, ऋग्वेद ७, ९, १९)*। यस्तैगरी पतञ्जलिले पनि प्रतिमाका निमित्त अर्चा शब्द प्रयोग गरेका छन् *(महाभाष्य, पृ. ४५)* । तर "प्रतिमा" शब्दको प्रयोग त्यस्ता मूर्तिहरूका निमित्त गरिन्थ्यो, जुन मूर्तिहरू कुनै धर्म वा दर्शनसित सम्बन्धित हुने गर्दथे । मूर्ति र प्रतिमाको मौलिक अन्तर के थियो भने प्रतिमाहरू देवीदेवता, महात्मा र स्वर्गवासी पूर्वजहरूका आकृति हुने गर्दथे भने मूर्ति सामान्य प्राणी र जीवनजन्तुका आकृति हुने गर्दथे *(श्रीवास्तव, १९९० : १)* । हिन्दूधर्मशास्त्रमा विशेषगरी शुक्रले प्रतिमालाई बुझाउन 'बिम्ब' शब्दको प्रयोग गरेका छन् । जसको अर्थ प्रतिरूप (Reflection) हुन्छ । यो शब्दको प्रयोग खासगरी देवदेवीका मूर्तिहरूलाई जनाउन प्रयोग गरिएको पाइन्छ *(बनर्जी, १९९५ : ३६)* । बङ्गालमा वर्तमान समयसम्म पनि देवीको ऐनामा प्रतिबिम्ब उतारेर स्नान गराउने प्रचलन पाइन्छ ।

अंग्रेजीमा मूर्ति वा प्रतिमाका निमित्त प्रयोग गरिने शब्द "आइकोन' (Icon) र 'इमेज' (Image) हो । आइकोन शब्द ग्रीक भाषाको एइकोन (Eikon) बाट लिइएको हो,

जसको अर्थ 'पूजा गरिने वस्तु वा देवदेवी एवं कुनै सम्प्रदायसित सम्बन्धित वस्तु' भन्ने हुन्छ *(ऐजन,)*। यसैगरी अंग्रेजीको इमेज शब्द पनि पुरानो फ्रान्सेली तथा ल्याटिन भाषाको इमागो (Imago) शब्दबाट प्रादुर्भाव भएको हो, जसको अर्थ "उस्तै" वा "प्रतिरूप" (Likenss) भन्ने हुन्छ। झट्ट हेर्दा अंग्रेजीको इमेज शब्द र संस्कृतको प्रतिकृति, प्रतिमा र विम्ब शब्दको अर्थ एउटै देखिन्छ *(ऐजन)*।

मूर्ति वा प्रतिमाहरूको उल्लेख हिन्दू धर्मग्रन्थमा ऋग्वेद लेखिएताकादेखि नै भए तापनि पूजा गर्ने उद्देश्यले विभिन्न देवदेवीहरूको मूर्ति कति प्राचीन समयताकादेखि निर्माण गर्न सुरु गरियो, त्यसबारे यकिन गर्न सकिंदैन। वर्तमान समयसम्म भारतीय उपमहाद्वीपमा खोजी गरिएको वैदिक सभ्यताभन्दा पनि पुरानो सभ्यता सिन्धुघाँटीको सभ्यता हो। यहाँ भएका पुरातात्त्विक उत्खननहरूबाट सिन्धुवासीहरू देवदेवीको प्रतिमा निर्माण गर्न जान्दथे र उनीहरूले पूजा उपासना गर्दथे भन्ने देखिन्छ। यहाँबाट माटो, ढुङ्गा र धातुका मूर्तिहरू फेला परेका छन्, साथै यहाँबाट प्राप्त माटाका मोहरहरूमा समेत मूर्तिहरू बनाइएको पाइएको छ। यहाँबाट पाइएका नारी मूर्तिहरूले यस क्षेत्रमा मातृशक्तिको पूजा हुन्थ्यो भन्नेतिर संकेत गर्दछ। साथै वरिपरि पशुहरू लिएर बसेको एउटा सिङ्ग भएको देवताको मूर्तिले र एउटा मोहरमा बनेको सिंहासनमा नाङ्गो भएर योगमुद्रामा बसेको 'त्रिमुखी" पुरुष मूर्तिले तथा फेरि अर्को मोहरमा पनि योगासनमै बसेको अर्को त्रिमुखी मूर्तिले सिन्धु–सभ्यतामा पशुपतिको उपासना हुन्थ्यो भन्ने जनाउँदछ। यसैगरी यस क्षेत्रबाट शिवलिङ्ग जस्ता देखिने पूरा अवशेषहरू पनि प्राप्त भएका छन् भने चक्राकार बीचमा प्वाल भएका माटो आदिले बनेका अवशेषहरू पनि प्राप्त भएका छन्। जसलाई विद्वान्हरूले योनिको प्रतीक मानेका छन्। यसप्रकार सिन्धुसभ्यतामा शिवलिङ्ग र योनि दुवैको पूजा प्रचलित रहेको मानिन्छ। यसैगरी मोहन्जोदडोबाट प्राप्त मुद्रामा र लोथलबाट प्राप्त कतिपय माटाका भाँडाहरूमा सर्पको चित्र अङ्कन गरिएको पाइन्छ। यसबाट विद्वान्हरूले 'नाग पूजा' समेत यस ठाउँमा हुने गरेको ठहऱ्याएका छन्। जोन मार्शलले शिवको पशुपति रूपको 'प्राकृतरूप (Proto Type) का सिन्धु क्षेत्रमा पूजा हुन्थ्यो भनी उल्लेख गरेका छन्। यसैगरी आर. पी. चन्द्रा लेख्दछन्– हरप्पा र मोहन्जोदडोको उत्खननले लौकिक र अलौकिक दुवै प्रकारका प्रतिमाहरूको बसेको वा उठेको रूपमा वा योगासन शैलीमा पूजा गरिन्थ्यो भन्ने प्रष्ट पार्दछ। यसप्रकार ताम्र पाषाणिक युगमा नै यस क्षेत्रमा मूर्तिपूजा थियो भन्ने स्पष्ट देखिन्छ *(आर. पी. चन्दा, १९३६ : ९)*। ए. बी. किथका अनुसार पछिपछि देखापरेका सबैजसो सम्प्रदायहरूका उपाष्य देवदेवीका प्रतिमाहरूको प्रारम्भिक अवस्था सिन्धुक्षेत्रको सभ्यताको अवस्था थियो *(किथ, १९८९ : ५८)*।

सिन्धु सभ्यताबाहेक नवपाषाण युगकालीन कतिपय अवशेषहरूले समेत तथा भारतीय संग्रहालयमा रहेको धातुबाट निर्मित सानो मान्छेको आकृतिले समेत प्राचीन मूर्ति पूजातिर संकेत गर्दछ *(क्राम्ब्रिज हिष्ट्री अफ इन्डिया, जिल्द एक, पृ. ६१४, प्लेट १०, चित्र नं. १७)*। तर वर्तमान समयसम्म पनि कैयौं पुरातत्वविद् तथा अन्य विद्वान्हरू नवपाषाण युग र सिन्धु

सभ्यतामा मूर्तिपूजाको चलन थियो भन्ने कुरालाई मान्दैनन् । खासगरी सिन्धु लिपि हालसम्म पढ्न नसकेको कारणले गर्दा उनीहरू त्यसताकाको मूर्तिपूजाको परम्पराप्रति विश्वास गर्दैनन् तर मूर्तिनिर्माणको प्रक्रिया नवपाषाण युगताकादेखि नै यस उपमहाद्वीपमा देखिसकिएको हुँदा र सिन्धु सभ्यतामा मूर्तिनिर्माण परम्परा व्यापक रूपमा देखापरेको हुँदा प्रकृतिका भयानक र डरलाग्दा घटना र वातावरणदेखि डराउने मानिसले आफ्ना कल्पनाहरूलाई मूर्तिरूपी आकृतिमा सृजना गरेर पूजा गरेनन् होला भन्नु एकदमै गलत हुनेछ । त्यसैले मूर्ति पूजाको प्राचीनता नवपाषाण युगबाट सुरु भएर सिन्धु सभ्यताको वा ताम्रकाश्ययुग (Chalcolithic Period) हुँदै वैदिक आर्यसंस्कृतिबाट ऐतिहासिक युगसम्म प्रारम्भिक रूपबाट परिष्कृत रूपमा आइपुगेको देखिन्छ । यस अर्थमा भारतीय उपमहाद्वीपको नवपाषाण युगको समय चानचुन ३ हजार ई. पूर्वदेखि १५ सय ईस्वीपूर्वसम्म मानिएको हुनाले *(पाण्डे, १९८३ : ३२१)* मूर्ति पूजाको प्राचीनता पनि यसै तिथिसम्म पुगेको मान्नु पर्दछ । नवपाषाण युगपछि देखिने सिन्धु सभ्यताको तिथि पनि २३०० देखि २००० ईस्वी पूर्वसम्म रेडियो कार्वन तिथि निर्धारणद्वारा यकिन गरिसकिएको छ भने ताम्रपाषाण युगको तिथि १७०० ईस्वी पूर्वदेखि १५०० ईस्वी पूर्वसम्म निर्धारित भइसकेको छ *(ऐ. ४३३)* ।

"ताम्रपाषाण" युगपछि भारतमा विकसित भएको वैदिक आर्यहरूको युगमा अनेकौं देवदेवीहरूको प्रतिमा निर्माण कार्य र पूजाको प्रचलन अझ विकसित भएको पाइन्छ । कतिपय विद्वान्हरूका अनुसार मूर्तिपूजाको परम्परा आर्यहरू भारत आउनुभन्दा अगावै यहाँका आदिवासीमा प्रचलित थियो *(बनर्जी, १९९५ : ४२)* र यहाँका आदिवासीहरूबाटै आर्यहरूले मूर्तिपूजाको परम्परा सिकेका थिए तर कतिपय विद्वान्हरूका अनुसार वैदिक आर्यहरूमा मूर्तिपूजाको प्रचलन थिएन । म्याक्स मुलरका अनुसार वैदिक धर्म कुनै पनि मूर्तिबारे जान्दैन थियो *(The religion of vedas knows no idols, म्याक्स मुलर, १९६८: ३८)* । यसैगरी विल्सन लेख्दछन् "वैदिक उपासनाको आधार प्रतिमा नभएर प्रार्थना र आहुति मात्र थियो *(विल्सन्, १९९० : २)* । म्याक डोनेलले पनि पूर्ववैदिक युगमा कुनै प्रकारको प्रतिमाको उदाहरण ऋग्वेदमा प्राप्त नभएको कुरा उल्लेख गरेका छन् *(म्याक डोनेल, १९५३ : १७–१८)* । मजुम्दार महोदयका अनुसार वैदिक युग प्रकृतिउपासनाको युग थियो । त्यसैले यहाँ प्रतिमाको उपासना हुँदैन थियो *(मजुम्दार, १९५० : १११)* । ब्लुमफिल्ड महोदय लेख्दछन् वैदिक मान्छे कलाकारभन्दा ज्यादा तार्किक थियो । उनीहरूले देवताका स्वरूपका बारेमा अनेकौं कल्पना गरेतापनि प्रतिमा बनाएर उपासना भने गरेनन् *(ब्लुमफिल्ड, १८०५ : ८९)* ।

उपर्युक्त विद्वान्हरूको कथन वैदिक साहित्यहरूको साक्षीका आधारमा सही देखा पर्दैन । त्यसैले कुमार स्वामी, बी. सी. भट्टाचार्य, गोपीनाथ राव लगायतका कतिपय विद्वान्हरूले उनीहरूको मतलाई खण्डन गरेका छन् । ऋग्वेदमा नै कैयन यस्ता ऋचाहरू छन्, जसले त्यसताकाको मूर्तिपूजाको प्रमाण दिन्छ । ऋग्वेदमा "देवोनरेश" अर्थात् आकाशको मान्छे, *(ऋग्वेद, ३, ४, ५)*, तथा 'नृपेशस" अर्थात मान्छेको स्वरूप भएको *(ऋग्वेद, ३, ४,*

६) भनेर सम्बोधन गरिएको पाइन्छ। यी शब्दहरूले त्यसताकाका मानिसहरू आफ्ना देवतालाई पनि मानिसकै रूपमा कल्पना एवं स्थापित गर्दथे भन्ने बुझिन्छ। ऋग्वेदमा नै इन्द्रका अङ्गप्रत्यङ्गको वर्णन गरिएको छ र उसलाई ठूलो भुँडी भएको (वप्पोदर) र राम्रा हात पाखुरा (सुबाहु) भएको भनिएको छ, साथै इन्द्रको हरियो चिउँडो र रुद्रको कमलो पेट र राम्रो नाकको वर्णन पाइन्छ। विष्णुको विवरण दिंदै ऋग्वेदमा विष्णुलाई तन्नेरी र युद्ध गर्न जाँदै गरेको देखाइएको छ। यी सबै प्रसङ्गहरूले र सादृश्य (उस्तै) भन्ने शब्दले ऋग्वेद युगमा नै प्रतिमानिर्माण र प्रतिमा पूजातर्फ संकेत गर्दछ *(काणे, १९९२ : ३८९)*। यसबाहेक ऋग्वेद *(४, २४, १०)* मा नै "मेरो यस इन्द्रलाई दशवटा गाईको बदलामा कसले किन्छ तथा यस इन्द्रले शत्रुहरूलाई मारेपछि फेरि कसले मलाई फर्काउँछ" भन्ने विवरण परेको छ। साथै ऋग्वेद *(४, १, ५)* मा "हे इन्द्र म तिमीलाई जनुसुकै मूल्यमा पनि बेच्ने छैनँ चाहे मलाई कसैले एक सय, एक हजार या दश हजार नै किन नदिऊन्" भन्ने वाक्यांश परेको छ। ऋग्वेदका यी दुई उदाहरणहरूले त्यसताका इन्द्रको प्रतिमाको क्रयविक्रय हुन्थ्यो भन्ने देखाउँदछ। यसैगरी तैत्तरीय ब्राह्मण *(२, ६, १७)* मा सुवर्णमयी सुन्दर र वृह्द तीन देवीहरूको पूजा गरून् भन्ने व्याक्यांश परेको छ। यस सन्दर्भले तीनवटा देवीको सुनका मूर्तिहरूको पूजा उपासनातर्फ संकेत गर्दछ *(ऐजन)*। यसबाहेक ऋग्वेद *(१, २१, २)* मा 'इन्द्राग्नि सम्यता नर' भनेर मानिसहरूले इन्द्र र अग्निलाई सिङ्गार गरेको प्रसङ्ग छ, साथै 'सुरम्याम सुशरीर मेव' भन्ने वाक्यांश जसलाई बल्लन्त्यन महोदयले फलामको प्रतिमासित सम्बन्धित वाक्यांश मान्नु भएको छ *(वल्लन्त्यन, पतञ्जलि महाभाष्य, १९३५ : २७)*। ऋग्वेदको एउटा ऋचामा प्रष्टसँग 'देवगृह' भन्ने उल्लेख पाइन्छ *(ऋग्वेद ७, ५६, १४)* साथै 'हे मरुत तिम्रो मन्दिरमा चढाएको यो तिम्रो भाग लेऊ' *(ऋग्वेद ७, ५९, १०)* भन्ने समेत व्याक्यांश पाइन्छ। यसप्रकार ऋग्वेदकालीन समाजमा मूर्तिपूजाका प्रमाणहरू प्रष्ट रूपमा फेला पर्दछन्।

ऋग्वेदपछि उत्तर वैदिक कालमा समेत देवताहरूका प्रतिमाहरूको उपासना गरिएको प्रशस्त उदाहरणहरू पाइन्छन्। वास्तवमा ऋग्वेद कालदेखि नै समाजमा एक देववाद (Monotheism), बहुदेववाद (Polytheism) र एकेश्ववाद (Henotheism) को विकासका सिलसिला सुरु भइसकेको थियो। उनीहरूमध्ये अन्तरिक्ष र आकाशका गरी तीन स्थानमा बस्ने देवताहरूको पूजा उपासना गर्दथे। उत्तर वैदिक युगसम्म आइपुग्दा देवताहरूको ध्यानद्वारा स्तुति गर्ने कार्य लगायत देवताको प्रतिमा नै अगाडि राखेर उपासना गर्ने चलन व्यापक भइसकेको देखिन्छ। उत्तर वैदिक युगमा आर्यहरूले आफ्ना मौलिक देवदेवीहरू बाहेक आदिवासीहरूद्वारा उपासित देवदेवीहरूको प्रतिमाहरूको समेत पूजा उपासना सुरु गरिसकेका थिए। ब्राह्मण साहित्यको युग "यज्ञ" र "कर्मकाण्ड" को युग भए तापनि मूर्ति पूजाको पुरानो परम्परा पनि यस युगमा कायम नै रह्यो। यजुर्वेद *(१, ७, १२)* मा एक ठाउँमा देवताको मूर्तिलाई लक्ष्य गर्दै एक व्यक्तिले "स्वया तन्वा तनुमैरायत (तिम्रो आफ्नो वास्तविक शरीरका साथमा यसमा प्रवेश गर) भनी प्रार्थना गरिएको उल्लेख छ। अथर्ववेद *(३१)* मा देवताको अलौकिक शारीरिक रूप–सौन्दर्यको वर्ण गरिएको छ। सामवेद र

यजुर्वेदमा मूर्तिपूजासम्बन्धी त्यति उल्लेखनीय प्रसङ्ग फेला नपरे तापनि सूत्र र उपनिषद् साहित्यमा मूर्तिनिर्माण र उपासनाबारे पर्याप्त प्रसङ्गहरू पाइन्छन् । आपस्तम्भ गृहसूत्र *(२०, १, ३)* को टीकामा हरदत्तले त्यसताका इशान, उसको पत्नी र पुत्र जयन्तको मूर्तिको पूजा हुने गरेको मानेका छन् *(काणे, १९९२ : ३९०)* । मानव गृहसूत्र *(२, १५, ६)* मा काठ, ढुङ्गा र धातुका मूर्तिहरू डढें भने, खसे भने वा टुटफुट भएर टुक्रटुक्रा भए भने ...... गृहस्थले अग्निलाई दश आहुति दिनुपर्ने कुरा उल्लेख छ । यसैगरी बौद्धयान गृहसूत्र *(२, २, १३)* मा प्रथमपल्ट नानीलाई घरबाहिर लाने संस्कार गर्दा मूर्तिपूजा गर्नुपर्ने निर्देशन दिइएको छ । मनुस्मृति *(२, १७६)* अनुसार एउटा ब्रह्मचारीले मूर्तिपूजा गर्नुपर्ने तथा बाटो हिंड्दा बाटामा मूर्तिहरू छन् भने कुनै यात्रीले त्यस्ता मूर्तिको प्रदक्षिणा गर्नुपर्ने *(४/३९)* मूर्तिको छाँयालाई नाग्न नहुने *(४/१३०)* र साक्षीले साक्षी दिंदा देवमूर्तिका अगाडि सपथ लिनुपर्ने *(८/८७)* कुराको उल्लेख पाइन्छ। विष्णु धर्म सूत्र *(२३, ३४, ६३, २७)* मा देवमूर्ति तथा भगवान् वासुदेवको मूर्तिको उल्लेख पाइन्छ । बसिष्ठ र विष्णु धर्मसूत्रका कतिपय प्रशंगमा 'देवता यतन एवं देवायतन' भन्ने शब्द परेका छन् । सबै गृहसूत्रहरूको यकिन समय निर्धारण हुन नसके तापनि कतिपय गृहसूत्रहरू पाँचौं तथा चौथो शताब्दी ईसापूर्व लेखिसकेको मानिएको छ *(काणे, १९९२, ३९०)* । यस अर्थमा ईसापूर्व चौथो वा पाँचौं शताब्दीताकाका साक्ष्यहरूका आधारमा हापकिंस महोदयले मूर्तिपूजाको परम्परा सम्पूर्ण वैदिक युगभरि नै निरन्तर र एकनाश रूपमा चलेको कुरा स्वीकार्नु भएको छ *(हापकिंश, १८९५ : १५०)* । उपनिषद् कालमा पनि यो परम्परा अक्षुण्ण रूपमा कायम नै रह्यो । श्वेताश्वर उपनिषद्मा 'न तस्या प्रतिमा अस्ति यश्य नाम महादशय' अर्थात् जसको नाम र यश ठूलो छ, उसको मूर्ति नै बनाइरहनु पर्दैन । यसरी नै ज्वालोपनिषद्मा अग्निको मूर्तिको उल्लेख आएको छ । यसैगरी आरण्यकहरूमा समेत इन्द्रको मूर्ति मैले बनाएको हो *(इन्द्रात्पकरितन्वं ममे)* तथा 'प्रतिमादसि' जस्ता शब्दहरू पाइन्छन् ।

वास्तवमा ब्राह्मण र उपनिषद्काल खर्चिलो कार्मकाण्ड र घृणित बलीप्रथाको युग थियो भने धर्म प्राप्त गर्ने अर्को साधन शरीरलाई यातना दिएर बस्नुपर्ने 'तप' को साधन थियो । 'तप' गर्न नसक्ने, खर्च गर्न नसक्ने र हिंसा गर्न नरुचाउनेका निमित्त मोक्ष प्राप्तिको अर्को माध्यम थिएन । यसै परिस्थितिले विस्तारै समाजमा भक्तिमार्गको उदय र विकास हुनपुग्यो । भक्तिमार्गको उदय र विकाससँग अनेकौं देवदेवीहरूको प्रतिमा निर्माण र पूजा उपासना समाजमा व्यापक रूपमा प्रचलित हुनु स्वाभाविक थियो ।

पाणिनिको अष्टाध्यायीको रचना कालताकासम्म मूर्ति पूजा वा उपासनाको विकास चरमरूपमा भइसकेको पाइन्छ । पाणिनीले आफ्नो ग्रन्थमा अनेकौं देवमूर्तिहरूको चर्चा गरेका छन् । उनका ग्रन्थमा 'जीविकार्थे चापण्ये'–तत्रेदंन सिध्यति शिव–स्कन्दः विशाख इति पूजार्थास्तास्र–वासुदेवार्जुभ्यामवुन' आदि देव प्रतिमा र उसको उपासना गर्ने शब्दहरू परेको पाइन्छ । पाणिनिको समय ईसापूर्व तीन सयभन्दा अगाडिको मानिन्छ *(काणे, १९९२ : ३९०)* ।

रामायण र महाभारत जस्ता महाकाव्यहरूको समयमा मूर्तिपूजाको परम्पराले अझ व्यापकता लिएको देखिन्छ । रामायणमा रावणले स्वर्ण शिव लिङ्गको उपासना गरेको र सीताको स्वर्ण प्रतिमाको उल्लेख पाइन्छ *(वाल्मीकि रामायण– ६, ३९, ४१)*। यसैगरी महाभारत आदिपर्व *(७०, ४९)*, अनुशासन पर्व *(१०, २०, २१)* अश्वमेधिक *(७०, १६)*, भिष्म पर्व *(११२–११)* आदि अनेक स्थानमा देवप्रतिमाहरूको उल्लेख परेको छ । यस महाकाव्यमा देव प्रतिमाको दर्शनबाट वरुण लोक प्राप्त हुने, मानिस सबै पापबाट मुक्त हुने, ब्रह्माको प्रतिमा दर्शन गरेमा मात्र राजसूय यज्ञ गरे बराबर पुण्य प्राप्त हुनसक्ने जस्ता विवरणहरू पाइन्छन् । साधारणत रामायण र महाभारतकाललाई ईसापूर्व क्रमश: पाँचौं र चौथो शताब्दीतिर लेखिएको ग्रन्थ मानिन्छ *(इ. जी. राप्सन, १९१४ : ३०७)*। यसैगरी मौर्ययुगमा मूर्तिपूजाको चरम् विकासका साक्ष्यहरू कौटिल्यको अर्थशास्त्रले दिन्छ । यस ग्रन्थमा राजधानीको मध्यमा अपराजित अप्रतिहत, जयन्त, वैजयन्त, शिव, वैष्णव र लक्ष्मीका मन्दिरको स्थापना हुनुपर्ने कुरा लेखिएको पाइन्छ *(काणे, १९९२ : ३९०)*। कौटिल्यको अर्थशास्त्रको तिथि चानचुन ईसापूर्व तीन सय अङ्गीकार गरिएको छ । कौटिल्यपछि पतञ्जलिको महाभाष्यले पनि *(जिल्द २, पृ. २२२, ३१४, ४२९)* अनेकौं मूर्तिहरू र तिनीहरूको उपासनाबारे उल्लेख गरेको पाइन्छ । पतञ्जलिको महाभाष्यको समय ईस्वीपूर्व २०० देखि ईस्वीपूर्व १०० ताकाको मानिन्छ *(काणे, १९९२, १४)*।

विभिन्न पुराणहरू लेखिएको समयताकासम्म ब्रह्मा, विष्णु र शिवका अनेकौं रूपका प्रतिमाहरू तथा मन्दिरहरूको निर्माण व्यापकरूपमा भइसकेको पाइन्छ । यस युगमा अवतारवादको सिद्धान्त समाजमा ज्यादै प्रचलित थियो जसले गर्दा विष्णुका अनेकौं अवतारका प्रतिमा र मन्दिरहरू यस युगमा बने । फलस्वरूप यस युगमा 'देवोपासना' ले ज्यादै मान्यता पायो । यही समयताकादेखि वैष्णव, शैव र शाक्त आदि अनेकौं सम्प्रदायहरू समाजमा देखापरे जसले गर्दा यस्ता सम्प्रदायसँग सम्बन्धित कैयन देवदेवीहरूको परिकल्पना गरिनुका साथै तिनीहरूको प्रतिमा र मन्दिरहरूको निर्माण गरी पूजा उपासना गर्न सुरु गरियो । यसै युगमा ब्रह्मा २ हाते, ४ हाते, विष्णुका २, ४, ८, १६, २० र विश्वरूप तथा शिवको पनि "हरिहर", र "अर्द्धनारीस्वरूप" लगायत 'सकल', 'निष्कल', 'मिश्रित' आदि स्वरूप एवं दुईदेखि दश हातसम्मका शिव प्रतिमाहरूको निर्माण गरियो । पौराणिक युगमा प्रतिमा निर्माण र त्यसको उपासना चरमविन्दुमा पुग्न गयो ।

अभिलेख, स्मारक र मुद्राहरू जस्ता पुरातात्विक स्रोतहरूले ऐतिहासिक युगमा मूर्तिपूजाको प्राचीनता र ऐतिहासिकतालाई स्पष्ट पार्दछन् । अशोकको अभिलेखहरूमध्ये चौथो शिलालेख (Rock Edic) मा रथ, हात्ती र देवताका दिव्य रूपहरूको चर्चा परेको छ । कतिपय विद्वान्हरूले यस शिलालेखको दिव्य रूपको चर्चालाई प्रमाण दिएर त्यसताका प्रतिमाहरूको निर्माण हुने तथा पूजा उपासना हुने तर्क दिएका छन् *(बनर्जी १९९५ : ९०)*।

चानचुन चौथो शताब्दी ईस्वीपूर्वका समयदेखि देवप्रतिमा निर्माणको प्रष्ट रूपमा अभिलेखात्मक प्रमाणहरू फेला पर्दछन् । राजपुतनाको धोसुण्डी भन्ने स्थानबाट प्राप्त एक

अभिलेखमा वासुदेव र संकर्षणको उपासना मण्डप र त्यसको चारैतिर बनाइने भित्ताका बारेमा चर्चा परेको छ । यस अभिलेखको अक्षरका स्वरूपका आधारमा विद्वान्हरूले यसलाई ईस्वीपूर्व दोस्रो शताब्दीको मानेका छन् *(भण्डाकर, १९६५ : ३)* । यसैगरी वेसनगरबाट प्राप्त एउटा अभिलेखमा यवनदूत होलियोदोरले देवाधिदेव वासुदेवका सम्मानमा एउटा गरुडाध्वज स्थापना गरेको कुरा उल्लेख छ । यो अभिलेख पनि ईस्वीपूर्व दोस्रो शताब्दीको नै मानिन्छ *(ऐजन)* । प्रथम शताब्दीतिरको नानाघाट गुफाको एक अभिलेखमा अन्य देवताको नामसित संकर्षण र वासुदेवको नाम उल्लेख छ । ईसापूर्वका मथुरा र त्यस वरिपरिका क्षेत्रबाट पाइएका अभिलेखहरूमध्ये एच. लुडर्स (H. Luders) द्वारा सम्पादित 'मोराको (Mora) को इनारबाट प्राप्त अभिलेखमा पूजायोग्य पञ्चवीर वृष्णीको प्रतिमा एउटा प्रस्तर मन्दिरमा स्थापित गरिएको चर्चा छ *(इपिग्राफी इन्डिका, भोल्म XXIV, पृ. १९४)* । यसै क्षेत्रबाट प्राप्त तथा लुडर्सबाटै सम्पादित अर्को अभिलेख कनिष्कको समयको अभिलेख हो । यस अभिलेखको तेस्रो हरफले 'तोयासे प्रतिमा' भन्ने शब्द उल्लेख गर्दछ । यसबाहेक कतिपय भारतीय र नेपाली स्थलहरूबाट ईसापूर्वका युगदेखिका नै देवमूर्तिहरू प्राप्त भएका छन् जसले प्राचीन समयताकादेखि नै मूर्ति पूजाको प्रमाण दिन्छ । भारतको विहार राज्य पटनाको नजिकैको 'लोहनीपुर' बाट एउटा नाङ्गो जैन तीर्थाङ्करको मौर्यकालीन प्रतिमा फेला परेको छ *(जनरल अफ बिहार एन्ड उडिसा रिसर्च सोसाइटी, संख्या XXIII, पृ. १३०–३२)* । यसैगरी लौरियानन्दन गढमा भएको उत्खनन्मा 'टी. ब्लोच (T. Blouch) ले एउटा सुनको पातामा बनाइएको स्त्रीको मूर्ति प्राप्त गरेका थिए, जसलाई उनले भूदेवीको मूर्ति मानेका छन् र लगभग सातौं–आठौं शताब्दी ईसापूर्वतिरको मानेका छन् ।

ईस्वीकालका तथा ईस्वीपूर्वका प्रारम्भिक चरणका मानिने अन्य मूर्तिहरूमा मथुराबाट सूर्यमूर्ति र सुङ्गकालीन बलरामको मूर्ति, बोधगयाबाट प्राप्त सूर्यको मूर्ति, मौर्यकालीन यक्ष–यक्षणीहरू, इलाहावाद संग्रहालय भारतमा रहेको ईस्वीपूर्व दोस्रो शताब्दीको गजलक्ष्मीको मूर्ति, इलाहावाद युनिभर्सिटी म्युजियमा रहेको प्रथम शताब्दीको गजलक्ष्मीको मूर्ति, मथुरा म्युजियममा रहेको ईस्वी दोस्रो शताब्दीको गजलक्ष्मीको मूर्ति र ईस्वीपूर्व तेस्रो शताब्दीको यक्षको मूर्ति आदि उल्लेखनीय छन् । जहाँसम्म नेपालका प्राचीन मूर्तिहरूको प्रश्न छ, यस्ता मूर्तिहरूमा ईस्वीपूर्वको पहिलो शताब्दीको पाटनको च्यासलहिटीमा रहेको गजलक्ष्मी, तिलौराकोटबाट ईस्वी पूर्वको पहिलो शताब्दीको श्री लक्ष्मीको मूर्ति, राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको ईस्वीको पहिलो शताब्दीको यक्ष, हौगलवहाल पाटनबाट प्राप्त ईस्वी दोस्रो शताब्दीको मात्रिका मूर्ति, कोटाल टोल हाँडीगाउँबाट प्राप्त ईस्वी दोस्रो शताब्दीको मानिने मात्रिकाको मूर्ति, बल्खुबाट प्राप्त ईस्वी दोस्रो वा तेस्रो शताब्दीको कौमारी, वैष्णवी र वराहीका मूर्तिहरू । मालिगाउँबाट प्राप्त ईस्वी दोस्रो–तेस्रो शताब्दीका मात्रिका र यसैताकाका बगलामुखी मन्दिरबाट प्राप्त सप्त मात्रिकाका मूर्तिहरू तथा ईस्वीपूर्व शताब्दीका कपिलवस्तु र वन्जराहीबाट प्राप्त लक्ष्मी र भूदेवीका मूर्तिहरू उल्लेखनीय छन् ।

यसप्रकार साहित्यिक बाहेक पुरातात्त्विक साक्ष्यले समेत मूर्तिपूजाको प्राचीनता र

विकासलाई छर्लङ्ग्याउने काम गर्दछ । पुरातात्त्विक स्रोतहरूका आधारमा मूर्तिपूजाको थालनी लगभग चौथो शताब्दी ईस्वीपूर्व ताकासम्म पुग्दछ । यसप्रकार मौर्ययुगताकादेखि नै मूर्तिनिर्माण र पूजाको सिलसिला सुरु भएर विभिन्न ऐतिहासिक काल अथवा सुङ्ग, कुषाण, गुप्ता, पाल, सेन आदि राजाहरूका आश्रयमा झन्-झन् व्यापक र परिमार्जित हुँदै यो परम्परा विकसित हुन पुगेको हो ।

मूर्तिकलाको विकासका आधारभूत तत्त्वहरू

नेपाल र भारतमा मूर्ति बनाउने परम्परा ज्यादै प्राचीन देखिन्छ । तर सुरु-सुरुमा मूर्तिहरूको निर्माण गर्दा पूजा गर्ने एक मात्र लक्ष्य राखेर मूर्तिहरूको निर्माण भने भएको होइन । यस अर्थमा मूर्तिकलाको प्रारम्भ र विकासमा धार्मिक भावनाहरूको मात्र भूमिका थियो भन्न मिल्दैन । मूर्तिकलाको व्यापक विकास एवं उन्नति पछाडि अनेकौं प्रेरक तत्त्वहरूको भूमिका रहेको छ । यसप्रकारका प्रेरक तत्त्वहरूले बेग्लाबेग्लै समयमा मूर्तिकलाको विकासमा योगदान गरेको पाइन्छ । यस्ता तत्त्वहरूलाई साधारणत निम्न बुँदाहरूअन्तर्गत राखेर अध्ययन गर्न सकिन्छ ।

१. प्रकृति र मानव मनोविज्ञान

मूर्तिकलाको प्रारम्भ र यसका विकासका निमित्त प्रारम्भिक चरणमा सबैभन्दा ठूलो योगदान पुऱ्याउने तत्त्व स्वयं प्रकृति र प्रकृतिप्रतिको मानवीय मनोविज्ञान नै थियो । प्रारम्भिक युगमा प्रकृतिमा देखापर्ने भयानक र डरलाग्दा घटनाहरू, भयानक जीवजनावरहरू, मानिसले आफू बाँच्नका निम्ति प्रकृति विरुद्धमा रहेका संघर्षहरू लगायत वन-जङ्गल, खोला–नाला आदिप्रति मानवीय मनोविज्ञान आकर्षित हुनु, रोमाञ्चित हुनु, विस्मत हुनु तथा त्रासयुक्त हुनु स्वाभाविक थियो । प्राकृतिक सौन्दर्यका साथै प्राकृतिक भयानकतालाई मान्छेले बराबर सम्झिरहने कुरा पनि स्वाभाविक थियो । आफू बस्ने ओडार र गुफाहरूमा एकान्तका क्षणहरूमा मानिसले आफ्ना प्रकृतिसित सम्बन्धित यिनै घटना, सौन्दर्य आदिलाई सर्वप्रथम चित्रण गर्ने प्रयास गऱ्यो । आफूले मारेका र विभिन्न समयमा देखेका जनावरका चित्रहरू नै प्रारम्भिक अवस्थामा उसले आफ्ना वासस्थानका भित्ताहरूमा कोऱ्यो । पाषाणयुगीन संस्कृतिमा नै मानिसले आफ्ना सम्झनाहरूलाई भित्तामा चित्रित गर्न थालिसकेको थियो । उसले भित्तामा कोरेका यिनै कराङ्ग–कुरुङ्ग रेखाचित्रहरू नै मूर्तिकलाका निमित्त प्रारम्भिक आधारहरू बन्न पुगे । यिनै कराङ्ग–कुरुङ्ग रेखाहरूलाई मान्छेले पछिबाट माटो र काठजस्तो माध्यममा अभिव्यक्त गर्न खोज्यो र मान्छेको यो प्रयत्न नै मूर्तिकलाको सुरुआत थियो । दक्षिण–पश्चिमी युरोपेली क्षेत्रमा खासगरी फ्रान्स र स्पेनका ओडार र गुफाहरूमा मानिसले उच्च पूरा पाषाणकाल (Upper Placolithic) ताका नै विभिन्न जनावर र शिकारका चित्रहरू अङ्कित गरिसकेको थियो *(बर्किट, १९६३ : १४० – ७९)*। यसैगरी भारतमा पनि काश्मिर घाँटीबाट, कुमाउ क्षेत्रबाट र कर्नाटक क्षेत्रबाट प्राचीन मानवका शिला चित्रहरू फेला परेका छन् । भारतीय शिला चित्रकला उच्च पूरा पाषाण युग र ताम्रपाषाण युग दुवैमा बनेका

छन् । यी चित्रहरू शिकार, पशुहरूको झुन्ड र शिकारीहरूको भाग्दै गरेका दृश्यहरू हुन् *(पान्डे, १९८३ : ३८९)* । नेपालमा प्राचीन मानवले आफ्ना शिलाश्रयहरूमा कोरेका चित्रहरू हालसम्म प्राप्त भएका छैनन् तर समष्टिगत रूपमा यिनै प्रकृतिसित सम्बन्धित आफ्ना भावनाहरू अभिव्यक्त गर्ने क्रममा नै मानिसले चित्रकारिताको ढोका खोलेर मूर्तिकलामा प्रवेश गरेको हो ।

२. माटोबाट प्राप्त सहुलियत

आफू बसेको ओडारको ढुङ्गा कोर्ने मान्छेले आफ्ना भावनाहरूलाई पोख्न सबभन्दा सजिलो माध्यम माटोलाई बनायो । नरम, कमलो र लस्सा युक्त माटोलाई जुनसुकै स्वरूप र आकृतिमा पनि ढाल्न सकिने कुरा मानिसले आफ्नो व्यवहारबाटै थाहा पायो । गिलो माटो समात्दा, खोलानाला थुन्दा, हिलो माटोमा टेक्दा तथा माटोबाट पानी राख्नका निमित्त विभिन्न भाँडाकुँडा बनाउने क्रममा मानिसले माटालाई जुनसुकै स्वरूप प्रदान गर्न सकिने कुरा थाहा पायो । माटोबाट प्राप्त यस सहुलियतको उपयोग मानिसले आफ्ना भावनाहरू अभिव्यक्ति गर्नका निमित्त गऱ्यो । फलस्वरूप मूर्तिकलाको विकासको प्रारम्भिक चरणमा माटाका मूर्तिहरू बन्न सके । विश्वभरि नै हालसम्म उत्खननताका पाइएका मूर्तिहरूमा माटाका ससाना मूर्तिहरू सर्वप्राचीन मानिन्छन् । यस्ता माटाका मूर्तिहरूमा सबैभन्दा उल्लेखनीय मूर्तिहरू 'भूदेवी', 'भेनस' (Venus) का मूर्तिहरू हुन् ।

३. धर्मको भूमिका

मूर्तिहरूको निर्माण र विकासका निमित्त सबैभन्दा ठूलो भूमिका धर्मको रहेको छ । पूर्व वैदिक र वैदिक युगताकादेखि नै विभिन्न देवदेवीहरूको स्तुति एवं उपासना गर्ने परम्परा यस क्षेत्रमा रहेको थियो । प्रारम्भिक युगको रोमाञ्चक, विस्मयकारी, सौन्दर्यमयी र डरलाग्दो प्रकृतिको कारणले गर्दा मानिसले अलौकिक शक्तिहरूको परिकल्पना सुरु गऱ्यो साथै घाम, जुन, तारा, बिजुली र आगो आदि वस्तुहरूका बारेमा मानिस अनविज्ञ थियो । त्यस्ता वस्तुहरूको समेत अलौकिक शक्तिको रूपमा मानिसले स्तुति र उपासना सुरु गऱ्यो । यसरी देख्न सकिने वा देख्न नसकिने दुवै प्रकारका तत्त्वहरूलाई मानिसले बेग्लाबेग्लै नाम दिई ईश्वरको दर्जा दियो । वैदिक साहित्यमा सुरुमा तीन, त्यसपछि तेत्तीस र त्यसपछि तीन हजार तीन सय उनन्चालीस देवताहरू र अन्तमा तेत्तीस करोड देवताहरूको वर्णन पाइन्छ *(स्वामी, १९८२ : १८६)* साथै 'एकदेववाद' 'बहुदेववाद' र 'एकेश्वरवाद' को विकास भएको पाइन्छ । यसैगरी स्वर्ग, अन्तरिक्ष र मर्त्यलोकका बेग्लाबेग्लै देवताहरूको प्रादुर्भाव एवं विकास भएको पाइन्छ । ईश्वर वा देवताहरूको परिकल्पना र उनीहरूप्रतिको भक्ति भावनाको कारणले नै देवदेवीहरूको माटो, काठ र ढुङ्गाका मूर्तिहरू निर्माण गर्ने दिशामा योगदान गऱ्यो । मानिसले आफ्ना देवतालाई आफ्नै रूप दियो र अनेकौं प्रतिमाहरू बनायो । बनर्जी लेख्दछन्– आफ्ना आराध्य देवहरूप्रतिको अत्यधिक भक्ति र उपासनाको केन्द्रबिन्दुको आवश्यकताले नै विभिन्न देवदेवीहरूको प्रतिमानिर्माण सुरु भएको हो *(बनर्जी, १९९५ : २३३)* । पछिल्लो युगमा अवतारवादको र भक्तिवादको प्रादुर्भावपछि अनेकौं धार्मिक ग्रन्थहरूको

रचना गरियो । यस्ता ग्रन्थहरूमा विभिन्न देवदेवीहरूका विभिन्न अवतारहरू, मुद्राहरू, रूपहरू, स्वरूपहरू, आसन र आयुधहरूको व्याख्या गरियो र यिनै व्याख्या अनुरूपका प्रतिमाहरू निर्माण हुँदै गए । यसैगरी धार्मिक ग्रन्थहरूमा विभिन्न देवदेवीसम्बन्धी अनेकौं रूपहरूको परिकल्पना गरियो र यस्ता कथाहरूसित सम्वन्धित प्रतिमा वा मूर्तिहरू समेत निर्मित गरिए । यसप्रकार धार्मिक ग्रन्थहरूको बहुतादायतले समेत मूर्तिकलाको विकासमा ठूलो भूमिका निभायो । त्यति मात्र नभएर मानिसले पछिल्ला युगहरूमा प्रतिमाशास्त्रकै रचना गरे तथा यिनै प्रतिमाशास्त्रका आधारमा मूर्तिहरू निर्माण हुन थाले ।

४. सम्प्रदायहरूको भूमिका

प्रतिमाहरूको विकासमा अर्को ठूलो भूमिका धार्मिक सम्प्रदायहरूको रहेको छ । बनर्जी लेख्दछन् "समष्टिमा मूर्तिकलाको विकासमा अनेकौं तत्त्वहरूको भूमिका रहेतापनि सबैभन्दा उपल्लो र मुख्य भूमिका समाजमा विकसित भएका विभिन्न धार्मिक सम्प्रदायहरूको रहेको छ; सम्पूर्ण भारतीय समाज नै अनेकौं सम्प्रदायमा विभाजित हुनपुग्यो । बौद्ध, जैन सम्प्रदायलाई एकातिर राख्ने हो भने पनि विष्णु, शिव, सूर्य र गणपति गरी मुख्य पाँच सम्प्रदायहरू देखापरे र यिनै पाँच सम्प्रदायहरूबाट कालान्तरमा अनेकौं उपसम्प्रदायहरूको समेत विकास भयो *(ऐजन, २२९–३०)*। यसदेखि बाहेक बौद्ध र जैन धर्ममा पनि अनेकौं सम्प्रदाय र उपसम्प्रदायहरू देखापरे । यसप्रकारका सम्प्रदाय र उपसम्प्रदायहरूका आराध्य देवहरूको प्रतिमा निर्माण पनि व्यापक रूपमा सुरु भयो । कहिलेकाहीं बेग्लाबेग्लै देवताहरूको मिश्रित रूप समेतको परिकल्पना गरियो । जसलेगर्दा नयाँ स्वरूपको देवताको निर्माण गरियो र यस्ता नयाँ देवताहरूकासमेत प्रशस्त प्रतिमाहरू बन्न थाले । उदाहरणका निम्ति हरिहर, अर्द्धनारीश्वर र दत्तात्रेयको प्रतिमालाई लिन सकिन्छ । यसैगरी फरक–फरक सम्प्रदायका देवतालाई पनि एकै ठाउँमा प्रस्तुत गर्ने जमर्को समेत गरियो । गोपीनाथ रावका विचारमा यस्तो जमर्को विभिन्न सम्प्रदायलाई एकअर्कामा मिश्रित गराउन गरिएको थियो । उदाहरणका निमित्त दत्तात्रेयका मूर्तिहरूलाई लिन सकिन्छ । साथै ब्रह्मा, विष्णु, महेश र शक्तिको चतुर्मूर्तिलाई पनि लिन सकिन्छ । कुनै खास सम्प्रदायमा नपर्ने ब्रह्मा, व्यास, नरसिंह आदिका मूर्तिहरू समेत उपासनाका निमित्त पछिसम्म नै निर्मित भए । यसो हुनुपछि कुनै पनि सम्प्रदायमा नलागी सबै सम्प्रदायका देवदेवीहरूलाई एकनाश रूपमा पूजा आराधना गरिने सनातनी मनोविज्ञान थियो ।

५. विदेशी सम्पर्क

दक्षिणपूर्व एसियाका देशहरूमा भारत लगायत नेपाल, पाकिस्तान, बङ्गलादेश, जाभा, सुमात्रा, मलाया, बोर्नियो, बर्मा, थाइलैन्ड समेत अनेकौं ससाना द्वीपहरू पर्दछन् । यी देशहरूका बीचमा व्यापारीहरूको कारणले, धर्मप्रचारक एवं तीर्थयात्रीहरूको कारणले र समय–समयमा भएका राज्य विस्तार एवं युद्धका कारणले गर्दा सम्पर्क सूत्रको निरन्तरता रहिआएको पाइन्छ । फलस्वरूप राजनैतिक, आर्थिक वा सामाजिक पक्षमा यी देशहरूबीचमा लेनदेन वा प्रभावको आदानप्रदान पनि निरन्तर रहिरह्यो । परस्परको सम्पर्कका कारणले

गर्दा प्रतिमानिर्माण गरिने कार्यमा पनि यी देशहरूबीच एकनाश रूपमा प्रभावको आदान–प्रदान रह्यो । जसले गर्दा मूर्तिकलाका विकासका निमित्त थप परिस्थिति एवं सहुलियतहरूको सृजना हुनपुग्यो । मन्दिर र मूर्तिहरूमा पाइने सामञ्जस्यताको कारणले गर्दा नै सम्पूर्ण भारत वर्षलाई "फरदर इन्डिया (Further India) भने समेत गरिन्छ । अशोकको धर्म प्रचार अभियानले होस् वा घुमन्ते तीर्थयात्री एवं बौद्ध भिक्षुहरूको कारणले होस् अथवा "युनानी" वा 'मुस्लिम' आक्रमणका कारणले होस् । ईस्वीपूर्वका शताब्दीहरूदेखि नै विदेशी प्रभावहरू भारत आउने तथा भारतीय प्रभावहरू दक्षिण पूर्वका अन्य देशहरूमा जाने क्रमको कारणले गर्दा भारत लगायत दक्षिण पूर्वका देशहरूमा मूर्तिकलाको निरन्तर विकास भइरह्यो । मनुबाबु मिश्र लेख्दछन् "हेलेनिष्टिक साम्राज्यको फैलावटले भारतलाई अङ्गालेपछि .... यहाँका हिन्दू र बुद्धिष्ट कलाकृतिहरूमा स्पष्ट रूपले ग्रीकोरोमन (Greek Roman) प्रभाव देखापऱ्यो । मूर्तिको मुखको मुस्कान, आँखाको बनौट, घुँघुरिएको कपाल, लुगाको मुजा, फराकिलो कुम, अर्धाकार खुट्टा निर्माण गर्नेपरम्परा सुरु भयो । यसैगरी पछि भारतको मूर्ति निर्माण शैलीहरू ताम्रपर्णी, इन्द्रद्वीप, चम्पा तथा अनामसम्म फैलियो *(मनुबाबु मिश्र, १९८२ : १८९)* । वास्तवमा मूर्तिकलाको विकासमा मेसोपोटामिया, पर्सिया, ग्रीसबाट भित्रिएका विभिन्न प्रभावहरूले भारत लगायत दक्षिणपूर्वका देशहरूमा ठूलो भूमिका निभायो । भारत वर्षमा मूर्तिहरूमा पाइने गान्धारकला शैलीलाई ग्रीककला शैलीको प्रभाव मानिन्छ भने शिवको नन्दी रूपलाई मानवीय रूप दिने प्रभाव पनि ग्रीकहरूबाटै आएको मानिन्छ । यसैगरी कलश बोकेको शिवको मूर्ति बनाउने परम्परा पनि ग्रीकहरूले भारतीयहरूलाई सिकाएको मानिन्छ *(बनर्जी, १९९५ : २३७)* । यसप्रकार जस्तो कि बनर्जीले उल्लेख गरेका छन् "मूर्ति कलाका विकासका निमित्त अर्को महत्त्वपूर्ण तत्त्व भारतको मुख्य गरी ग्रीकहरूसित ईसापूर्वका शताब्दीहरूदेखि नै सम्पर्क हुनु हो" *(ऐजन, ३३६)* । सूर्यपूजाको परम्परा इरानी परम्परा मानिन्छ । इरानी पुजारीहरू जो मग जातिका थिए । उनीहरू भारत भित्रिएपछि सूर्य पूजा एवं सूर्यका नवीन मूर्तिहरू बन्न थालेको मानिन्छ *(भण्डारक, १९६५:१५३)* । भारतमा बनेका सूर्य मूर्तिहरू मानवीय रूपमा अङ्कित गरिएका छन् । उनीहरूको रथमा दुई वा चार घोडाहरू बनाइएका छन् साथै कतिपय सूर्य मूर्तिहरूमा सुरुवाल, कोट र बुट लगाएको अवस्थामा देखाइएको छ *(वोगेल, जे. पी., १९१० : २२)* । यसप्रकार सूर्य मूर्तिहरू, विदेशी प्रभाव खासगरी ग्रीकी–इरानी परम्पराको उदाहरण हुन् । समग्र रूपमा विदेशीहरूसितको भारतीय सम्पर्कले भारतीय मूर्तिकलाको विकासलाई तीव्रतर गति दिएको देखिन्छ ।

६. तन्त्रको भूमिका

भारतमा तन्त्रवादको विकासका साथै विस्तारै मूर्ति बनाउने सिद्धान्त र नियमहरूको विकासले समष्टिमा मूर्तिकलाको विकासलाई नै थप गति प्रदान गऱ्यो *(बनर्जी, १९९५ : २३९)* । शैव, तथा शाक्त 'संहिता', 'आगम' र 'तन्त्र' हरूले तन्त्रवादको विकास गर्नुका साथै मन्दिर र मूर्ति बनाउने अनेकौं नियम र सिद्धान्तहरूको प्रतिपादन गरे । कालान्तरमा यिनै

नियम र सिद्धान्तअनुरूप अनेकौं मूर्तिहरू र मन्दिरहरूको निर्माण कार्य सुरु भयो । खास नियम र सिद्धान्तलाई आधार मानेर बनाइएका यस्ता मूर्तिहरू चटक्क मिलेका र राम्रा हुन थाले साथै धर्म वा सम्प्रदायगत र साहित्यमा वर्णन गरेअनुसार नै उनीहरूको शारीरिक संरचना हुने कुरा स्वाभाविक भएको हुनाले यस्ता मूर्तिहरूले मूर्तिकलाको विकासमा नयाँ आयाम थप्ने काम गऱ्यो । शास्त्रहरूमा वर्णित नियम र सिद्धान्तअनुसार मूर्ति निर्माण गर्नुपर्ने हुँदा दक्षिण शिल्पिहरूबाट मात्र यो कार्य हुन सक्दथ्यो । त्यसैले मूर्तिकारले मूर्तिकलामा दक्ष वा शिल्पहस्त हुन अनिवार्य हुन गयो । यसैकारणले गर्दा कतिपय विद्वान्हरू 'आगम' र 'तन्त्र' ग्रन्थमा लेखिएका मूर्ति निर्माणका कठोर नियमका कारणले भारतीय मूर्ति कलाको विकासमा नै ठूलो असर परेको मान्दछन् तर मूर्ति कलाका नियम, सिद्धान्तहरूको लेखनपछि पनि अझ धेरै राम्रा, अझ धेरै मूर्तिहरू बनेको पाइएको हुँदा उनीहरूको उपरोक्त भनाइ सही देखिँदैन । राव लेख्दछन्– "त्यस्तो कुरा गर्नु भनेको पुस्तौंपुस्ताका मूर्तिकारहरूको दीर्घ अनुभव बटुलिएर मूर्ति निर्माणका नियम र सिद्धान्त बनाउनेहरूप्रति साह्रै अन्याय गर्नु हो ।" *(राव, १९६८ : जिल्द १, ३१)*। तन्त्रवादको विकासको कारणले गर्दा अनेकौं तान्त्रिक देवदेवीहरूका मूर्तिहरू बने । खासगरी डरलाग्दा, भयानक, विभत्स तथा धेरै टाउका, धेरै हात, धेरै खुट्टा र प्रशस्त गहनाका प्रयोग भएका मूर्तिहरू वने । फलस्वरूप हरिहरि वाहन लोकेश्वर सम्वर, हेवज्र, महाकाल, भैरव, अर्धनारीश्वर लगायत शैव, शक्ति र तन्त्रयानी बौद्ध धर्मअन्तर्गत हजारौं मूर्तिहरू बन्न पुगे । यस अर्थमा तन्त्रवादको विकासले मूर्ति कलामा देवदेवीहरूको नयाँ रूप, नयाँ मुद्रा, नयाँ आसन, नयाँ आयुध जस्ता कुरामा नयाँ आयाम थप्ने काम गरेको देखिन्छ । आ–आफ्नो सम्प्रदायलाई सर्वोच्च देखाउने लालसाले गर्दा अर्को सम्प्रदायलाई होच्याउने प्रकारका मूर्तिहरू समेत निर्माण हुन पुगे । उदाहरणका निमित्त हरिहरिहरिवाहन लोकश्वरको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ ।

७. सौन्दर्य भावना

मूर्तिकलाको विकासका निम्ति अर्को प्रमुख कारकतत्त्व सौन्दर्यभावना मानिन्छ । श्रीवास्तव लेख्दछन्– "मूर्ति कलाको विकासका निमित्त एउटा प्रमुख कारण मानिसहरूमा पाइने सौन्दर्य भावना पनि हो । वैदिक साहित्यमै सौन्दर्य भावनाको वर्णन पाइन्छ । ऋग्वेदमा नै उषाको सौन्दर्यपूर्ण अङ्गहरूको वर्णन पाइन्छ *(श्रीवास्तव, १९९० : १०)*।" यसैगरी डा. वासुदेव अग्रवालका अनुसार "त्यस युगमा बनेका सुन्दर कृतिहरू हाल उपलब्ध छैनन् तर त्यस युगको सौन्दर्य निष्ठावारे वर्तमानमा समेत थाहा पाउन सकिन्छ । वैदिक साहित्यमै सौन्दर्यशास्त्रको साक्षीको रूपमा "रण्वसंदृक्', 'रण्वा' रण्या', रोचमानां', 'सुरूपो', 'सुपेसा', 'सुभासा', 'सुभगा', 'सुरुचा', 'सुशिल्पा', 'चन्द्रवर्णा', 'वाम', 'ललाम' आदि शब्दहरू पाइन्छन् *(अग्रवाल, १९५८ : २५९)*। वैदिक साहित्यमा वर्णित उपर्युक्त शब्दहरूले त्यसताकादेखि नै हिन्दूहरू सौन्दर्यबोधप्रति कति लालायित थिए भन्ने बुझिन्छ । यसका साथै सौन्दर्यप्रतिको आकर्षण एउटा महत्त्वपूर्ण मानवीय मनोविज्ञान नै हो । साधारण व्यक्तिदेखि हुनेखाने सामन्त, राजा–रजौटा र सम्राटहरू समेतले सौन्दर्यप्रतिको आकर्षणको कारणले गर्दा नै अनेकौं

महान्तम कृतिहरूको रचना गरे वा गर्न लगाए । त्यसैले मूर्तिकलाको विकासका निमित्त पनि सौन्दर्य भावनाले बढीभन्दा बढी मात्रामा भूमिका खेल्यो भन्ने कुरा निर्विवाद छ ।

८. राजाश्रय

मूर्तिकलाको विकासमा सहयोगी मानिएको अर्को प्रमुखतत्त्व विभिन्न राजा, रजौटाहरूले यसलाई दिएको राज–आश्रय हो । राज–आश्रयले गर्दा नै विभिन्न सम्प्रदायका मूर्ति एवं मन्दिरनिर्माण क्षेत्रमा ज्यादै व्यापकता थपियो । कुनै पनि सम्प्रदायमा नलाग्ने हिन्दू राजाहरूले सबै प्रकारका देवीदेवताका मन्दिर बनाउनुका साथै मूर्तिहरू निर्माण गरे भने कुनै खास सम्प्रदायप्रति आस्था हुने राजाहरूले त्यस्तो सम्प्रदायलाई राजधर्म नै बनाएर त्यस्ता सम्प्रदायको प्रचार–प्रसार र विकासका निमित्त अनेकौं मन्दिर र मूर्तिहरूको निर्माण गर्न लगाएको पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति सम्राट अशोकलाई लिन सकिन्छ, जसको अनुपस्थितिमा बौद्धधर्मको यति विकास हुने थिएन । बौद्धधर्मजस्तै समय–समयमा अन्य सम्प्रदायहरूले पनि राजाश्रय प्राप्त गरे । कुषाण नरेश विमकद फिसले शैव सम्प्रदायलाई 'राजाश्रय प्रदान गरे । भारतका विभिन्न ठाउँमा पाइने प्रख्यात शिव मन्दिरहरू यिनैका पालामा बनेका हुन् । आफ्ना मुद्राहरूमा समेत शिवकै मूर्ति उत्कीर्ण गर्न लगाए । गुप्तवंशीय राजाहरू 'भागवत' थिए । त्यसैले उनीहरूले वैष्णव धर्मलाई राजाश्रय प्रदान गरे । उनीहरूका पालामा वैष्णव मन्दिर र मूर्तिहरू व्यापक रूपमा निर्माण गरियो । यसैगरी वङ्गालका पालहरू र सेनहरू 'परमसौगात' थिए । उनीहरूले शैवसम्प्रदायलाई राजाश्रय दिए । उनीहरूले अनेकौं शैव मन्दिर र मूर्तिहरू निर्माण गर्न लगाए । भारतमा मुसलमानहरूको शासन सुरु भएपछि मात्र विभिन्न सम्प्रदायहरूले राजाश्रय पाउन छोडे र मूर्तिकलाको विकासक्रम पनि रोकिन पुग्यो । राजाश्रयदेखि बाहेक धनी र सामन्तहरूले मूर्तिकलाको विकासलाई सहयोग पुऱ्याए । धर्मभिरु धनीहरू एवं सामन्तहरूले कैयन मूर्ति र मन्दिरहरूको स्थापना प्राचीन कालदेखि आधुनिक कालसम्म निरन्तर गरी नै राखेका छन् । भारतमा मुसलमान र अंग्रेज शासनताका पनि यस्ता धनी र सामन्तहरूले मूर्ति र मन्दिर स्थापनामा आफ्ना देनहरू दिइनै रहे ।

शैव, वैष्णव, शाक्त, बौद्ध एवं मिश्रित मूर्तिहरूमा पाइने प्रतिमा लक्षणहरू

१. शैव सम्प्रदायका प्रतिमाका लक्षणहरू

प्रतिमाशास्त्रको रूप वा लक्षणका दृष्टिकोणले शिवका दुईथरिका प्रतिमाहरू देखिन्छन् । (१) लिङ्गरूप प्रतिमा र (२) मानवरूप प्रतिमा । लिङ्गरूप प्रतिमा मानवरूप प्रतिमाभन्दा प्राचीन हो । मानवरूप प्रतिमा बन्नुभन्दा पूर्व लिङ्गरूप प्रतिमाको पूजा सैन्धव सभ्यताताकादेखि नै भएको पाइन्छ । विष्णुधर्मोत्तर पुराण *(७४, २–४)* अनुसार लिङ्गका तीन प्रमुख भाग हुन्छन् र प्रत्येकलाई 'पीठ' भनिन्छ– (१) भोग पीठ, (२) भद्र पीठ र (३) ब्रह्म पीठ । लिङ्गको माथिल्लो भागलाई 'भोग पीठ' , बीचको भागलाई 'भद्र पीठ' र सबभन्दा तल्लो भागलाई 'ब्रह्म पीठ' भनिन्छ । शास्त्रीय ग्रन्थहरूअनुसार तीन प्रकारका लिङ्ग देखिन्छ– 'निष्कल', 'सकल' र 'मिश्रित' *(राव, १९६८ : भाग–१, २८९)* । बनोट सामग्रीका आधारमा

लिङ्ग ६ प्रकारका हुन्छन् (१) माटोबाट बनेको (२) काठबाट बनेको, (३) प्रस्तरबाट बनेको, (४) धातुबाट बनेको, (५) रत्नबाट बनेको र (६) बालुवा, चामल, चन्दन, रुद्राक्ष आदिबाट बनेको । यसबाहेक लिङ्ग 'चल' र 'अचल' गरी दुई किसिमका हुन्छन् । अनुहार भएका शिव लिङ्गलाई 'मुख लिङ्ग' भनिन्छ । यस्ता शिव लिङ्गहरू एक मुखदेखि पाँच मुखसम्म भएका हुने गर्दछन् । मुख नबनाइएका शिव लिङ्गलाई 'साधा शिव लिङ्ग' भनिन्छ । प्राकृतिक रूपमा बनेका नर्मद वा रेवा नदीबाट प्राप्त हुने शिव लिङ्गलाई नर्वदेश्वर शिव लिङ्ग भनिन्छ भने मानवले बनाएको शिव लिङ्गलाई 'मानव शिव लिङ्ग भनिन्छ । शिव लिङ्गको सबैभन्दा तलको 'ब्रह्म पीठ' लाई 'ब्रह्म भाग' पनि भनिन्छ । यो प्रायः ४ कुने हुने गर्दछ । यसैगरी बीचको भद्र पीठलाई विष्णु भाग भनिन्छ । साधारणतया यो ८ कुने हुने गर्दछ र सबैभन्दा माथिको 'भोग पीठलाई' रुद्र भाग' वा 'पूजा भाग' पनि भनिन्छ । यो भाग गोलाकार हुने गर्दछ । शिव लिङ्ग जहिले पनि योनीमाथि अवस्थित रहेको हुन्छ र योनीलाई 'पीठ वा जलहरि' भनिन्छ । पीठ वर्गाकार, अष्टभूजाकार वा गोल आकारको हुने गर्दछ । पीठको एकातिरबाट पानी बाहिर जाने भागलाई योनीमार्ग भनिन्छ । पीठ वा जलहरिको योनीमार्ग उत्तर फर्काएर शिव लिङ्गलाई स्थापित गरिएको हुन्छ । रुद्र भागमा मात्र पूजा गर्ने वा नैवेद्य चढाइने गरिन्छ *(उपाध्याय, १९८२ : ८७–८७)* । बनावटका आधारमा लिङ्गलाई 'धारा' लिङ्ग वा 'सहस्र' लिङ्ग भनिन्छ । धारा लिङ्गमा दुई ठाउँमा गरिएको कटानका बीचबाट चढाइएको पानी जलहरि वा पीठमा झर्दछ भने सहस्र लिङ्गको रुद्र भागमा सयकडौं समानान्तर रेखाहरू उत्कीर्ण गरिएका हुन्छन् ।

मुख लिङ्गहरू गुप्तकालदेखि बन्न थालेका हुन् । पाँच मुखे मुख लिङ्गका नाम क्रमशः पश्चिमबाट सद्योजात, वामदेव, अघोर, तत्पुरुष र इशान हुन् *(विष्णु धर्मोत्तर पुराण, ३, ४८, १)* । लिङ्गमा मुकुट, जटामुकुट, जटामुकुटमै चन्द्रमा र निधारमा तेस्रो आँखा पनि बनाउने चलन छ । शास्त्रहरूमा मुखाकृति शिव लिङ्गको प्रतिमालक्षणको वर्णन गर्दा, वृषरुढ, पञ्चमुख गरेको, पञ्चमुखमध्ये दक्षिण मुख विकट, भयंकर र जगत् सम्हार स्वरूपको हुनुपर्ने तथा पूर्व, पश्चिम र उत्तर मुख जटाजुटयुक्त चन्द्रकला धारण गरेको बनाउनु पर्ने र चार शिरमाथि पाँचौं शिर पनि पूर्वोक्त तीन शिर जस्तै बनाउनु पर्ने विधान छ । यसैगरी पञ्चमुखका दश हातहरूमा जपमाला, त्रिशूल, वाँण, दण्ड, उत्पल, दाहिनेतर्फ विमिरो, धनु, ऐना, कमण्डलु र चर्म वायाँतर्फका हातहरूमा हुनुपर्ने साथै वासुकी नागको जनै र उत्तर मुख चाहिं दुई नेत्र मात्रको, बाँकी चार मुख तीन नेत्रको बनाउनु पर्ने विधान छ *(भट्टराई, २०४१ : ७५)* । 'रूप मण्डन' का अनुसार स्वर्ण लिङ्ग लक्ष्मीदायक, चाँदी लिङ्ग राज्यदायक, ताम्रलिङ्गका ज्ञानदायक, राँगबाट बनेको लिङ्ग आयुदायक, कास्यलिङ्गः हितकारक, पित्तल लिङ्गः भोग र मोक्ष्यदायक, शिशा लिङ्गवंशकारक, प्रस्तर लिङ्गः शत्रुनाशक र अष्टधातु लिङ्ग रोग नाशक मानिन्छ *(श्रीवास्तव, १९९६ : १६०–६१)* । प्रायजसो शिव लिङ्ग स्थापित गर्दा शिवको वाहन साँढे पनि स्थापित गर्नु पर्दछ । शिव लिङ्ग स्थापित गरिएको मन्दिरको दायाँपट्टि गणेश र बायाँपट्टि पार्वतीलाई स्थापित गरिन्छ ।

हालसम्म प्राप्त हुन आएका शिव लिङ्गहरूमध्ये सर्वप्राचीन शिव लिङ्ग उज्जैनको मुद्राबाट प्राप्त भएको छ। जो ईस्वीपूर्वको शताब्दीको मानिन्छ *(बनर्जी, १९९५ : ४५५–५६)*। यसैगरी ईस्वीपूर्व प्रथम शताब्दीको शिव लिङ्ग भारतको आन्ध्र प्रदेशको गुड्डी मल्लम नामक स्थानबाट प्राप्त शिव लिङ्ग हो *। (राव, जिल्द २, १९६८ : ६३–६४)*। लखनउ र मथुरा संग्रहालयमा अनेकौं शिव लिङ्गहरू रहेका छन्। भारतमा गुप्त कालसम्म आइपुग्दा शिव लिङ्गको शिश्नाकार रूप बनाउने चलन सकिएको देखिन्छ। लैनसिंह वांग्देलले नेपालमा तीन प्रकारका शिव लिङ्ग भएको उल्लेख गर्नुभएको छ– (१) सरल तथा सुण्डाकार शिव लिङ्ग, (२) एक मुखे शिव लिङ्ग र (३) चारैतिर चारमुखाकृति भएको शिव लिङ्ग *(वाग्देल, २०३९ : ९०)*। उल्लेखनीय र प्राचीन शिव लिङ्गहरूमा नरवर्माले लाजिम्पाटमा स्थापना गरेको सम्वत् ३८८ को शिव लिङ्ग, सम्वत् ३९० को क्षेमसुन्दरीले लाजिम्पाटमा स्थापना गरेकी शिव लिङ्ग, विजयवतीले पशुपतिको सूर्यघाटमा स्थापना गरेको सम्वत् ४२७ को शिव लिङ्ग, पशुपतिको आर्यघाटमा रहेको १ मुखे शिव लिङ्ग, चाँगुको एक मुखे शिव लिङ्ग, पशुपतिको सिफलमा रहेको ताम्रेश्वर महादेवको शिव लिङ्ग, पशुपतिको राजराजेश्वरी घाटमा रहेको शिव लिङ्ग, पशुपति क्षेत्रको किराँतेश्वर, हाँडीगाउँ मन्दिरको क्षेत्रभित्र रहेको नेपालेश्वर शिव लिङ्ग, पनौतीको पञ्चमुखे शिव लिङ्ग आदि प्रमुख रूपमा रहेका छन्।

शिवको मानव रूप प्रतिमालाई दुई रूपमा प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ। (१) सौम्य रूप प्रतिमा र (२) घोर एवं उग्र रूप प्रतिमा। यस बाहेक पौराणिक कथासँग 'सम्वद्ध' र 'असम्वद्ध' गरी पुनः दुई रूपमा समेत प्रस्तुत गरिन्छ *(बनर्जी, १९९५ : ४६४)*। पौराणिक कथासँग असम्वन्धित प्रतिमाअन्तर्गत शिवका सौम्य प्रतिमाहरू निम्न छन्– (१) चन्द्र शेखर रूपी शिव प्रतिमा, जो चतुर्भुजी हुन्छ। एक भुजा अभय मुद्रामा, अर्को भुजा बञ्चरोयुक्त, तेस्रो भुजा वरद मुद्रा र चौथो भुजामा कृष्णमृग हुने गर्दछ। यस्तो प्रतिमा समभङ्ग मुद्रामा जटायुक्त, कपालमाथि अर्धचन्द्र, पीताम्वरधारी र आभूषणयुक्त हुन्छ *(राव, जिल्द, २, १९६८ : १५–२०)*। वनर्जीले अभङ्ग मुद्रामा उभिएको एउटा चन्द्रशेखरको मूर्तिको उल्लेख गर्नुभएको छ *(बनर्जी, १९९५ : १९६–९६)*। यसप्रकारको प्रतिमालाई केवल चन्द्रशेखर भनिन्छ। (२) दोस्रो प्रकारमा 'उमासहित चन्द्रशेखरको प्रतिमा पर्दछ। जसमा एउटै पादपीठमा उमाको समेत आकृति बनाइएको हुन्छ। (३) तेस्रोमा आलिङ्गन चन्द्रशेखर नामक प्रतिमा पर्दछ। जसमा चन्द्रशेखरले उमालाई आलिंगन गरेको देखाइएको हुन्छ। र (४) चौथोमा पशुपति प्रतिमा पर्दछ। जुन समभंग मुद्रामा निर्मित गरिन्छ। यो प्रतिमा ४ हात भएको हुनेगर्दछ। दाहिने तर्फका हातमध्ये एउटा हात अभय मुद्रामा, बायाँ एउटा हात वरद मुद्रामा, 'अंशूभेदागमन' अनुसार पशुपति प्रतिमा 'स्थानक' र 'आसन' दुवै मुद्रामा बनाउन सकिन्छ। पाँचौमा सुखासन प्रतिमा पर्दछ। जो सुखासनमा बसेको शिवको प्रतिमा हो। यो प्रतिमा चतुर्भुज, तीन नेत्रयुक्त व्याघ्रचर्मयुक्त, एउटा बायाँ हात सिंहकर्ण मुद्रामा र अर्को बायाँ हातमा मृग हुनुपर्ने र दाहिने एक हात अभय मुद्रामा अर्कोमा परशुयुक्त हुनुपर्ने विधान छ। यसैगरी पौराणिक कथासँग सम्बन्धित सौम्य प्रतिमाहरूमा 'उमाशिवप्रतिमा, उमामहेश्वर

प्रतिमा, महादेव प्रतिमा, महेश्वर प्रतिमा, दक्षिणतिर फर्केका दक्षिण प्रतिमाहरू, हरिहर प्रतिमाहरू लगायत शिवका नृत्य प्रतिमाहरू र शैव सम्प्रदायसित सम्वन्धित प्रतिमाहरू पर्दछन् ।

पौराणिक कथासँग सम्बन्धित शिवका प्रतिमाहरू पौराणिक कथाअनुरूप नै रचना गरिएको हुन्छ । यस्ता प्रतिमाहरूमध्ये उल्लेखनीय 'चन्देशानुग्रह प्रतिमा, विष्णुवानुग्रह प्रतिमा, किराँतार्जुन प्रतिमा, लिङ्गोद्भव प्रतिमा, गङ्गाधर प्रतिमा' आदि पर्दछन् *(श्रीवास्तव, १९९० : ७४–७८)* ।

शिवका उग्र प्रतिमाहरू भयानक, गोल आँखायुक्त, जुङ्गा र लामा दाँत भएका, टाउकोतिर कंकालयुक्त, गालामा मुण्डमालायुक्त तथा विनाशक आयुधयुक्त रहेको हुन्छ । यस्ता प्रतिमाहरूमध्ये उल्लेखनीय 'कामान्तक मूर्ति (कामदेवको कथासँग सम्वन्धित), गजसंहार मूर्ति, (गजासुरको कथासँग सम्बन्धित प्रतिमा), त्रिपुरान्तक प्रतिमा (त्रिपुरवधसँग सम्बन्धित मूर्ति), अन्धकासुरबध मूर्ति, भैरव प्रतिमाहरू, कालारिमूर्ति' आदि पर्दछन् ।

यसैगरी शिवका सौम्य प्रतिमाहरूअन्तर्गत नै नृत्य प्रतिमाहरू पनि देखापर्दछन् । शिव नृत्यलाई ललित वा सौम्य र ताण्डव गरी दुई रूपमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । ललित नृत्यमा शिव कल्याणकारक र शान्त देखिन्छन् । उनको दाहिने खुट्टा पापीको पिठ्यूँमाथि र देब्रे खुट्टा शून्यमा रहेको हुन्छ । उनका चारै हातले बेग्लाबेग्लै मुद्रालाई देखाउँछन् । एउटा बायाँ हातले गजहस्त र एउटा दायाँ हातले अभय मुद्रा दर्साउँछ । पछाडिका दुई हातमा अग्नि र डमरु हुने गर्दछन् । उनले कुल्चेको पापी अज्ञानको प्रतीक मानिन्छ । उनको यस नृत्यले सृष्टि, मुक्ति, अभय, अज्ञानको नाश र ज्ञान प्रचारको संकेत गरेको मानिन्छ । शिवका ललितथरिका नृत्य मूर्तिहरू पाँच प्रकारका देखिन्छन् । प्रथमथरिमा दक्षिण भारतीय शैलीको नृत्य मूर्ति पर्दछन् जसमा शिव पापीको पिठ्यूँमा नाचिरहेका हुन्छन् । दोस्रामा उत्तर भारतीय शैलीअन्तर्गत नटराज शिवको नृत्य मूर्ति पर्दछ । तेस्रामा पूर्वी भारतको शैलीको नन्दीको पिठ्यूँमा नाच्ने शिवको मूर्ति पर्दछन् । चौथोमा पृथ्वीमा नाचिरहेका वहुभुजी शिव र पाँचौंमा हात्तीको पिठ्यूँमा नृत्यलीन शिव *(उपाध्याय, १९८२ : ९६–९८)* मूर्ति पर्दछ ।

ललित नृत्यबाहेक शिवका ताण्डव नृत्यका प्रतिमाहरू प्राप्त भएका छन् । प्रलय पश्चात् स्मसानमा भैरव भष्मयुक्त भएर दश वाहुले नृत्यमा संलग्न देखाइन्छन् । एलौरा, एलिफेन्टा र भूवनेश्वरबाट यस्ता मूर्तिहरू प्राप्त भएका छन् । यस नृत्यले भैरवको तामसी स्वरूपलाई प्रतिनिधित्व गर्दछ *(ऐजन)* ।

२. वैष्णव प्रतिमाका लक्षणहरू

विष्णु प्रतिमाका लक्षणहरूको वर्णन गर्दा, सर्वप्रथम विष्णुका पाँच रूपहरूबारे जान्नु आवश्यक हुन्छ । यी पाँच रूपहरू (१) पर, (२) व्यूह, (३) विभव, (४) अन्तर्यामी र (५) अर्चा मानिन्छन् *(बनर्जी, १९९५ : ३८७)* । 'पर' रूपमा विष्णु सर्वोच्च मानिन्छन् । 'व्यूह' रूपमा विष्णु वासुदेव, संकर्षण, प्रद्युम्न र अनिरुद्रका रूपमा व्यक्त गरिन्छन् । 'विभव' रूपमा विष्णुका अवतारहरूलाई अभिव्यक्त गरिन्छ । 'अन्तर्यामी' रूपमा विष्णु अदृश्य

मानिन्छन् । 'अर्चा' रूपमा उनी विग्रह अथवा मूर्त रूपमा प्रस्तुत हुन्छन् यी पाँचै रूपमध्ये कालान्तरमा गुप्ताकालसम्ममा व्यूह रूपलाई चारवटाबाट चौबीस बनाइएको पाइन्छ भने पछि पंचरात्रको विकासले गर्दा एक सय आठदेखि एक हजारसम्म नामहरू जोडेको पाइन्छ *(ऐजन)* । खासगरी २४ 'व्यूह' मूर्तिहरूको रचना मध्यकालमा भएको पाइन्छ तर यी मूर्तिहरूलाई परस्परमा छुट्ट्याउन निकै गाह्रो छ किनभने यिनीहरूमा फरक भनेको विष्णुका ४ हातका आयुध, शंख, चक्र, गदा, पद्मलाई कहिले कुन हातमा कहिले कुन हातमा देखाउनमा रहेको छ । 'वासुदेव, संकर्षण, अनिरुद्र र प्रद्युम्न' बाहेक अन्य व्यूह मूर्तिहरूमा– (१) केशव, (२) नारायण, (३) माधव, (४) गोविन्द, (५) विष्णु, (६) त्रिविक्रम, (७) वामन, (८) श्रीधर, (९) ऋषिकेश, (१०) पद्मनाभ, (११) दामोदर, (१२) पुरुषोत्तम, (१३) अद्योक्षज, (१४) नृसिंह, (१५) अच्युत, (१६) जनार्दन, (१७) हरि, (१८) कृष्ण, (१९) मधुसुदन र (२०) उपेन्द्रका मूर्तिहरू देखिन्छन् ।

अग्नि पुराण, पद्मपुराण र रूपमण्डन जस्ता ग्रन्थहरूमा २४ व्यूह रूप मूर्तिहरूको आयुधहरूलाई फरक–फरक प्रकारले निम्नअनुसार वर्णन गरिएको छ ।

प्रतिमाको नाम	अग्नि पु.	पद्म पु.	रूपमण्डन
१. वासुदेव–	गदा, शंख, चक्र, पद्म	पद्म, चक्र, शंख, गदा	गदा, शंख, चक्र, पद्म
२. केशव–	पद्म, शंख, चक्र, गदा	पद्म, शंख, चक्र, गदा	पद्म, शंख, चक्र, गदा
३. नारायण–	शंख, पद्म, गदा, चक्र	शंख, पद्म, गदा, चक्र	शंख, मद्म, गदा, चक्र
४. माधव–	गदा, चक्र, शंख, पद्म	गदा, चक्र, शंख, पद्म	गदा, चक्र, पद्म, शंख
५. पुरुषोत्तम–	चक्र, पद्म, शंख, गदा	चक्र, पद्म, शंख, गदा	चक्र, पद्म, शंख, गदा
६. अद्योक्षज–	पद्म, गदा, शंख, चक्र	पद्म, गदा, शंख, चक्र	पद्म, गदा, शंख, चक्र
७. संकर्षण–	गदा, शंख, पद्म, चक्र	गदा, शंख, पद्म, चक्र	गदा, शंख, चक्र पद्म,
८. गोविन्द–	चक्र, गदा, पद्म, शंख	चक्र, गदा, पद्म, शंख,	चक्र, गदा पद्म, शंख
९. विष्णु–	गदा, पद्म, शंख, चक्र	गदा, शंख, पद्म, चक्र	चक्र, शंख, पद्म, गदा
१०. मधुसुदन–	शंख, चक्र, पद्म, गदा	चक्र, शंख, पद्म, गदा	चक्र, शंख, पद्म, गदा
११. अच्युत–	गदा, पद्म, चक्र, शंख	गदा, पद्म, चक्र, शंख	गदा, पद्म, चक्र शंख
१२. उपेन्द्र–	शंख, गदा, चक्र, पद्म		शंख, गदा, चक्र, पद्म
१३. प्रद्युम्न–	गदा, चक्र, शंख, पद्म	पद्म, शंख, चक्र, गदा	चक्र, शंख, गदा, पद्म
१४. त्रिविक्रम–	पद्म, गदा, शंख, चक्र	पद्म, गदा, चक्र, शंख	पद्म, गदा, चक्र, शंख
१५. नरसिंह–	चक्र, पद्म, शंख, गदा	चक्र, पद्म, गदा, शंख	चक्र, पद्म, शंख, गदा
१६. जनार्दन–	पद्म, चक्र, शंख, गदा		पद्म, चक्र, शंख, गदा
१७. वामन–	शंख, चक्र, गदा, पद्म	शंख, चक्र, गदा, पद्म	शंख, चक्र, गदा, पद्म
१८. श्रीधर–	पद्म, चक्र, गदा, शंख	गदा, चक्र, पद्म, शंख	पद्म, चक्र, गदा, शंख

१९. अनिरुद्ध–	चक्र, गदा, शंख, पद्म	चक्र, गदा, शंख, पद्म	चक्र, गदा शंख, पद्म
२०. ऋषिकेश–	गदा, चक्र, पद्म, गदा	पद्म, चक्र, गदा, शंख	गदा, चक्र, पद्म, शंख
२१. पद्मनाभ–	शंख, पद्म, चक्र, गदा	चक्र, पद्म, शंख, गदा,	शंख, पद्म, चक्र, गदा
२२. दामोदर–	पद्म, शंख, गदा, चक्र,	पद्म, शंख, गदा, चक्र	पद्म, शंख, गदा, चक्र
२३. हरि–	शंख, पद्म, चक्र, गर्दा		शंख, चक्र, पद्म, गदा
२४. कृष्ण–	शंख, गदा, पद्म, चक्र	शंख, गदा, पद्म, चक्र	शंख, गदा, पद्म, चक्र

स्रोतः श्रीवास्तव, १९९० : २१

'व्यूह रूपमा' विष्णुका मूर्तिहरू ईसापूर्व दोस्रो शताब्दीतिर नै बन्न थालिसकेका थिए किनभने पतञ्जलिले 'चतुर्व्यूहको' उल्लेख गरेका छन् । गुप्तकालसम्म आएर चतुर्व्यूह रूप चर्तुविंशती वा चौबीस रूपमा विकसित हुन पुग्यो जसमा विष्णुलाई प्रधान देवताका रूपमा प्रस्तुत गर्न थालियो ।

'विभव' रूपअन्तर्गत विष्णुका अवतारसम्बन्धी प्रतिमाहरू पर्दछन् । तर विष्णुका अवतारका सम्बन्धमा महाकाव्य, पुराण, पाञ्चरात्र शास्त्रहरूमा एकैनाशको विवरण पाइदैन । भगवत् गीतामा विष्णुका बाईस अवतारको वर्णन छ, जबकि महाभारतको शान्ति पर्वमा छदेखि दश अवतारको विवरण पाइन्छ । विष्णुका अवतारको सबैभन्दा पहिलो उल्लेख सतपथ ब्राह्मण र तैत्तरीय संहिताले गरेको छ । पौराणिक साहित्यमा कतै–कतै चौबीस अवतारको विवरण छ । भागवत् पुराणमा अवतारहरूको सूची कतै बाईस कतै सोह्र रहेको छ । अवतारहरूको सर्वमान्य सूची वराह पुराणले प्रस्तुत गर्दछ । यसमा विष्णुका दश अवतारहरूको वर्णन छ जो यसप्रकार छन्– (१) मत्स्य (२) कूर्म, (३), वराह (४) नरसिंह (५) वामन (६) परशुराम (७) राम (८) कृष्ण (९) बुद्ध र (१०) कल्की *(उपाध्याय, १९८२ : ६६)* । अवतारहरू जम्मा तीन प्रकारका मानिन्छन् । (क) पूर्णावतार (ख) आवेशावतार र (ग) अंशावतार । राम र कृष्णको अवतार पूर्ण अवतार मानिन्छ । यसैगरी परशुरामको अवतार आवेशावतार मानिन्छ भने सन्त साधु भएर दैविक दायित्व पुरा गर्नेहरूलाई अंशावतार भनिन्छ *(बनर्जी, १९९५ : ११९–२०)* ।

प्रतिमा लक्षण निर्माणका दृष्टिकोणले विष्णुका प्रतिमालाई चार प्रकारमा विभक्त गरिन्छ । (१) योग प्रतिमा (२) भोग प्रतिमा (३) वीर प्रतिमा र (४) अभिचारिक प्रतिमा । 'वैखानस आगमका' अनुसार योग प्रतिमा चतुर्भुजी र गहिरो रङ्गको हुनु पर्दछ । यसको पछिल्लो दाहिने हातले चक्र तथा अघिल्लो दाहिने हात अभय वा वरद मुद्रामा उठेको हुनुपर्दछ । पछिल्लो देब्रे हातमा शंख र अघिल्लो देब्रे हात 'कट्यवलम्वित' मुद्रामा हुनुपर्दछ । यसैगरी 'भोग प्रतिमा' चतुर्भुजी हुनुपर्ने, पछिल्ला दुवै हातमा शंख, चक्र, अगाडिको दाहिने हात वरद वा अभय मुद्रा र देव्रे हात कट्यवलम्बित मुद्रामा हुनुपर्ने विधान छ । यस प्रतिमाको दाहिनेतिर हातमा कमल बोकेकी श्रीदेवी र देब्रेतिर नील कमल बोकेकी भू–देवीको प्रतिमा हुनुपर्ने विधान छ । विष्णुका वीर प्रतिमाहरूको निर्माण गर्दा पनि चतुर्भुजी विष्णुका दुई हातमा शंख, चक्र हुनुपर्ने विधान छ तर अरू दुई हातमा के–के हुनुपर्ने त्यसको

विधान पाइदैन । विष्णुको वीर प्रतिमासित ब्रह्मा, शिव, भृगु, मार्कण्डेय आदिका आकृति पनि देखाउनु पर्दछ । विष्णुका 'अभिचारिक प्रतिमा' दुई भुजी वा चार भुजी दुवै हुन सक्दछन् । प्रतिमाको रङ्ग गहिरो, कालो बस्त्रयुक्त हुनुपर्दछ तर अन्य कुनै देवीदेवताहरू यस प्रतिमाको छेउमा बनाइदैनन् । विष्णुको प्रतिमा कुन अवस्थामा रहेको छ, त्यसका आधारमा विष्णु प्रतिमा तीनथरिमा बाँडिएका छन्– (१) उठेका वा स्थानक प्रतिमा (२) बसेका वा आसन प्रतिमा र (३) सुतेका वा शयन प्रतिमा । विष्णुका आसन प्रतिमाहरूको रचना कुषाण कालताका नै भइसकेको थियो । यस्ता प्रतिमाहरू कमलमाथि ललितासनमा प्रायजसो प्रदर्शित गरिन्छ तर गरुड र नागमाथि पनि ललितासनमा बसेका मूर्तिहरू पाइएका छन् । आसन प्रतिमाअन्तर्गत विष्णुलाई योगासन, भोगासन, वीरासन र अभिचारीकामा प्रस्तुत गर्दा क्रमशः, योगासनमा विष्णुको रंग सेतो हुनुपर्ने, पद्मासनमा, जटामुकुट, हार, यज्ञोपवित, कुण्डलयुक्त हुनुपर्ने र उनका दुई हात योगमुद्रामा हुनुपर्ने तथा उनका हातमा शंख र चक्र हुनुपर्ने विधान रहेको छ *(राव, १९६८, ८५–८६)*। यसैगरी भोगासनमा बसेको विष्णुको प्रतिमा सिंहासनमाथि देब्रेतिर भूदेवी र दाहिनेतिर लक्ष्मीयुक्त हुनुपर्ने र हातहरूमा शंख, चक्र हुनुपर्ने विधान छ । विरासनमा बसेको विष्णुको प्रतिमा पनि सिंहासनरुढ हुनुपर्ने, उनको देब्रे खुट्टा मोडिएको र दाहिने खुट्टा फैलिएको अवस्थामा हुनुपर्ने, विष्णुसित भूदेवी र लक्ष्मी पनि घुँडा मोडेर बसेकी हुनुपर्ने, विष्णुको हात सिंह कर्ण मुद्रामा हुनुपर्ने र छेउमा अन्य देवताहरू हात जोडेर बसेको हुनपर्ने विधान छ । यसैगरी विष्णुको अभिचारिक आसनमा वनेको विष्णुको प्रतिमाको दुई वा चार हात हुनुपर्ने वेदीका माथि बसेको देखाउनुपर्ने, तमोगुणयुक्त, नीलोरंग र कालो वस्त्रमा हुनुपर्ने तर साथमा अन्य कुनै पनि आकृति नबनाउनु पर्ने विधान छ ।

विष्णुको सर्वप्रथम 'स्थानक' प्रतिमा 'पाञ्चाल नरेश' विष्णु मित्रको मुद्रामा पाइन्छ तर यस प्रतिमाको हात दुई मात्र भएको कुरा 'प्रोएलन' ले लेखेका छन् भने आनन्दकुमार स्वामी र कनिङ्गमले चार हात भएको कुरा उल्लेख गरेका छन् *(राव, १९६८ : ७८–८०)*। विष्णुका स्थानक प्रतिमा चतुर्भुजी र अष्ट भुजीसम्म निर्मित गरिन्छ तर अष्टभुजी विष्णुको प्रतिमाको संख्या निकै कम छ । कुषाणकालीन विष्णुका स्थानक मूर्तिहरूमा दाहिने हात अभय मुद्रामा, अर्को दाहिने हातमा गदा र बाँकी रहेका बायाँ हातमा शंख र चक्र देखाइएको छ । यसैगरी गुप्तकालीन स्थानक मूर्तिहरूमा लामो वनमाला लगाइएको पाइन्छ । यसताकाका केही मूर्तिहरूमा गदालाई देवीको रूपमा र चक्रलाई पुरुषको रूपमा निर्माण गरेर त्यसमाथि विष्णुको हात देखाइएको छ । गुप्तकालपछिका विष्णुका स्थानक मूर्तिहरूमा शंख, चक्र, गदा र पद्मयुक्त देखाइएको छ । मात्र दुई हात र त्यसमा शंख, चक्र मात्र बोकेको विष्णुको स्थानक मूर्ति पनि पाइएका छन् *(बनर्जी, १९९५ : ४०१)*।

विष्णुका 'योगस्थानक' मूर्तिहरू चतुर्भुजी र गहिरो रङ्गको हुनुपर्ने, पछिल्लो दाहिने हातमा चक्र र अघिल्लो दाहिने हात अभय मुद्रामा हुनुपर्ने, उनको पछिल्लो देब्रे हातमा शंख र अघिल्लो देब्रे हात कट्यवलम्बित मुद्रामा हुनुपर्ने, उनको दाहिने र देब्रेतर्फ क्रमशः भृगु र

मार्कण्डेयको मूर्ति हुनुपर्ने विधान छ *(श्रीवास्तव, १९९० : १४)*।

विष्णुका 'भोगस्थानक' प्रतिमाहरूको लक्षण पनि योगस्थानक प्रतिमा सरहनै हुनुपर्ने विधान छ, तर भोगस्थानक प्रतिमाको दाहिनेतर्फ कमल लिएकी श्रीदेवी र देब्रेतर्फ नीलो कमल लिएकी भू–देवी हुनुपर्ने विधान छ। वीरस्थानक प्रतिमा र अभिचारिक स्थानक विष्णुका प्रतिमाहरूका लक्षणहरू वीरासन र अभिचारिकासनमा वर्णन गरिएका लक्षण सरह नै हुने गर्दछन्।

हिन्दू देवीदेवताहरूमा विष्णुको मात्र 'शयन' प्रतिमा पाइन्छ। सम्भवत यस्ता प्रतिमाहरूको निर्माण गुप्तकालतादेखि सुरु भयो। 'वैखानस आगम' अनुसार विष्णुको शयन प्रतिमा कालो वर्णमा सुपुष्ट अङ्ग हुनुपर्दछ। शरीरको चौथाइ भाग अलिकति मास्तिर उठेको र तीन चौथाइ भाग शेषशायी भएको देखाउनु पर्दछ। उनको एउटा दाहिने हात किरीटलाई छुँदै मस्तकतिर गएको हुनुपर्छ भने एउटा बायाँ हात शरीरको समानान्तर हुँदै जाङ्गमाथि पुगेको हुनुपर्दछ। उनको दाहिने खुट्टा सिधा र देब्रे खुट्टा अलिकति झुकेको अवस्थामा हुनुपर्दछ। काँध छेउ लक्ष्मी र चरण छेउमा भू–देवी बसेको तथा चरणकै छेउमा मधु-कैटभ प्रहारका लागि उदत्त देखिनु पर्दछ। यसैगरी उनको नाभीमाथि कमल र कमलमाथि ब्रह्मा बसेको हुनुपर्ने विधान छ *(राव, १९६८ : ९२–९४)*। विष्णुधर्मोत्तर पुराण, रूपमण्डन, अपराजितपृच्छामा पनि यसै प्रकारका विवरणहरू पाइन्छन् तर विष्णुधर्मोत्तरले विष्णुका एउटा खुट्टा लक्ष्मीको काखमा र अर्को खुट्टा शेषनागमाथि र मधुकैटभलाई पनि कमलनाल छेउमा प्रदर्शन गर्ने निर्देश गर्दछ। यसैगरी अपराजितपृच्छा र रूपमण्डनमा विष्णुका अन्य लक्षणवाहेक विष्णुको शरीरमा किरीटमाला, हार, कुण्डलहरूको प्रयोग गर्नुपर्ने वर्णन परेको छ।

विष्णुको चतुर्मुख मूर्ति

विष्णुको चतुर्मुख भएका प्रतिमा दुई प्रकारका पाइन्छन्। एउटालाई महाविष्णुको मूर्ति भनिन्छ भने अर्कोलाई वासुदेवाधि चतुर्मुख विष्णु भनिन्छ। महाविष्णुको मूर्तिलाई 'माधवादि' चतुर्मुख प्रतिमा पनि भनिन्छ। यस प्रतिमामा पूर्वमा माधवको मुख, दक्षिणमा नरसिंहको मुख, पश्चिममा कपिल र उत्तरमा वराहको मुख बनाइएको हुन्छ। यस्तो प्रतिमा भक्तपुरको चाँगुनाराण मन्दिरको इशानपट्टि रहेको छ। यस मूर्तिमा चार मुख भए पनि आठवटा हातहरू भने छैनन् र दाहिने हातमा शंख, गदा र बायाँ हातमा शंख, पद्मयुक्त छ। वाहनको रूपमा गरुड रहेको छ। 'वासुदेवाधि' विष्णुको प्रतिमा बनाउँदा भने शरीर एउटै वनाए पनि टाउको चारवटा बनाइन्छ। जसमा वासुदेवको कालो वर्णमा, संकर्षणको श्वेत वर्णमा, प्रद्युम्न द्रुवा वर्णमा र अनिरुद्रको रक्त वर्णमा वनाइन्छ। वासुदेवका हातमा शंख, चक्र हुन्छ भने संकर्षणका हातमा मुसल र हलो हुन्छ। प्रद्युम्नका हातमा धनु र वाण तथा अनिरुद्रको हातमा खड्ग र चर्म हुने गर्दछ। यस मूर्तिमा जम्मा आठ हातहरू हुन्छन्। मूर्तिका सवै टाउकामा वनमाला लगाइएको हुन्छ।

३. बौद्धप्रतिमाका लक्षण

बुद्धप्रतिमा लक्षणका बारेमा चर्चा गर्दा सर्वप्रथम बुद्धका प्रतिमाहरू बन्नुभन्दा

अगाडिको युगमा पवित्र मानिएर पूजा वा उपासना गरिएका बौद्ध धर्मअन्तर्गतका प्रतीक (Symbols) हरूका बारेमा जान्नु आवश्यक हुन्छ । बुद्धले आफ्नो मृत्युपूर्व शिष्य आनन्दलाई आफ्नो अवशेषमाथि स्तूप बनाउन दिएको निर्देशनको चर्चा महापरिनिर्वाणसुत्तमा रहेको छ । उनको यसै आदेशअनुरूप बनेका स्तूपहरू नै सर्वप्रथम बौद्धधर्मअन्तर्गतका उपास्य प्रतीक हुनपुगे । बुद्धको महापरिनिर्वाणपछि भने बुद्धका भक्तहरू तथा भिक्षुसंघका सदस्यहरूले बुद्धको स्मृतिमा उनले प्रयोग गरेको चिवर, भिक्षापात्र आदि वस्तुहरूलाई सम्मान दिने क्रममा उपासना सुरु गरे । ईसापूर्व दोस्रो शताब्दीसम्म आइपुग्दा उपासना गरिने बौद्ध प्रतिमाहरूको संख्या प्रशस्त वृद्धि भएको पाइन्छ । स्तूप रूपमा गरिने प्रतीक उपासना एकातिर व्यापक भयो भने शुंग र सात वाहन राजाहरूको युगसम्म बुद्धको चित्रण विभिन्न प्रतीकहरूका माध्यमद्वारा गर्ने र त्यस्ता प्रतीकहरूलाई पवित्र ठानेर उपासना गर्ने परम्पराको थालनी भयो । बुद्धलाई प्रतीकहरूका माध्यमबाट चित्रण गर्दा उनका जीवनमा घटेका घटनाहरूलाई प्रतीकहरूको रूपमा चित्रण गर्न थालियो *(फुसे, १९१७ : ७०)* । जस्तै– बुद्ध जन्मलाई प्रतीकको रूप दिन हात्तीको चित्रण गरियो किनभने जन्मका निमित्त बुद्ध रानी मायादेवीका गर्भमा सेता हात्तीको रूपमा प्रवेश गरेका थिए तथा उनले हात्तीको रूपमा मायादेवीको गर्भमा पसेर जन्म लिने कुराको भविष्यवाणी गरेका थिए भन्ने कुरा बौद्ध ग्रन्थहरूमा पाइन्छ । त्यसैले हात्तीलाई उनको जन्मका रूपमा स्वीकार गरियो । यसैगरी 'महाभिनिष्क्रमणको' प्रतीकका रूपमा घोडा रोजियो किनभने 'कन्थक' नामक घोडामा नै चढेर वुद्ध ज्ञानका निम्ति नगर वाहिर गएका थिए । यसै घटनालाई सम्झनाउनलाई घोडाको चित्रण प्रतीकका रूपमा गरियो । यसैगरी बुद्धको संवोधी वा ज्ञान प्राप्ति सम्वन्धी घटनालाई सांकेतिक रूपमा प्रस्तुत गर्न 'बोधीवृक्ष' लाई प्रतीक मानियो किनकि बुद्धले नदी किनारमा बोधीवृक्ष (पिपल) मुनि बसेर नै 'बुद्धत्व' प्राप्त गरेका थिए । बुद्धको धर्मचक्र प्रवर्तनको घटनालाई सांकेतिक रूपमा प्रदर्शन गर्न चक्रलाई प्रतीक मानियो । यसरी 'धर्मचक्र' बुद्धले 'सारनाथ' मा दिएको प्रथम उपदेश 'धर्मचक्र प्रवर्तन' को प्रतीक हुन पुग्यो । बुद्धको 'निर्वाण' सम्वन्धी घटनाका लागि भने स्तूपलाई सुरुदेखि नै प्रतीकको रूपमा मानिएको थियो । शुंग र 'सातवाहन' राजाहरूको युगमा भारतमा जहाँ पनि बुद्धको उपस्थिति जनाउनका निमित्त कुनै न कुनै उपर्युक्त प्रतीकहरूमध्ये एउटाको सहारा लिएको पाइन्छ । यसै युगदेखि यस्ता प्रतीकहरूलाई अनेक ठाउँमा उपासना गर्दै गरेको रूपमा समेत चित्रण गरियो । यस प्रसङ्गले प्रतीकहरूको पूजा, गन्ध, पुष्पद्वारा गरिन्थ्यो भन्ने कुरा थाहा पाइन्छ *(श्रीवास्तव, १९९०:१८६)* ।

प्रतीकहरूद्वारा बुद्धलाई वा बुद्धका जीवनमा घटेका घटनालाई सांकेतिक रूपमा प्रदर्शन गर्ने परिपाटी तेस्रो शताब्दी ईस्वीपूर्व नै सम्राट् अशोकका पालामा सुरु भइसकेको देखिन्छ । अशोकले सारनाथमा, शिलास्तम्भ स्थापना गराउँदा तल्लो भागमा चार धर्मचक्र र माथिल्लो भागमा चार सिंहको आकृतिको प्रतीक राख्न लगाएका थिए । यस स्तम्भको धर्मचक्रले बुद्धको धर्मचक्र प्रवर्तनको र सिंहले शाक्य कुल (बुद्धको कुल) को सांकेतिक रूपमा प्रतिनिधित्व गरेको मानिन्छ । प्रतीक र त्यसको भक्ति र उपासना थालनीले नै प्रथम

शताब्दी ईस्वीपूर्वसम्ममा वा कुषाणकालका राजा कनिष्क, वासिष्क र हुविष्कको शासनकालसम्ममा बुद्ध प्रतिमाहरूको निर्माण भएको पाइन्छ। कुषाणकालमा बनेका बौद्ध प्रतिमाहरूमा योगी र चक्रवर्ती राजाको लक्षणहरू गाभेर बनाइएको पाइन्छ। यसताकाका मूर्तिहरू आसन र स्थानक मूर्तिहरू हुन्, जसका आँखीभूईंका बीचमा रोमगुच्छा (उर्णा), लामा कान र त्यसको लामो लोती (प्रलम्वकर्णपाश), घुँडासम्म पुग्ने हातहरू (आजान बाहु), ठूलो छाती, चक्र चिन्हयुक्त पैताला, ध्यानमुद्रा, पद्मासन आदि बनाइएको पाइन्छ। 'महायान' बौद्धधर्ममा बोधिसत्वको महत्त्व धेरै भएकाले सुरु–सुरुमा बोधिसत्वका प्रतिमाहरू धेरै बनेको पाइन्छ तर राजा हुविष्कको समयसम्म बुद्ध र बोधिसत्वका प्रतिमा लक्षणको फरक त्यति पाइँदैन *(अग्रवाल, १९६६ : २८६–९०)* तर त्यसपछि बनेका मूर्तिहरूमा भने बुद्ध र बोधिसत्व प्रतिमा लक्षणहरू फरक–फरक छन्। कुषाणकालीन बुद्धका स्थानक प्रतिमाहरू ज्यादै ठूला देखिन्छन्। यिनीहरूमा धोती, मेखला र काँधमा उत्तरीयवस्त्र देखाइएको हुन्छ। स्टेला क्रेमरिशका अनुसार "मथुरा र अमरावतीमा पाइने बुद्ध मूर्तिहरू गान्धार शैली बाहेकको शैलीबाट निर्मित छन्" *(क्रेमरिस एस., जनरल, जिल्द IX, पृ. १३६)*। यस कालमा बनेका मूर्तिका आसन मूर्तिहरूमा दायाँ हात अभय मुद्रामा र पैतालामा धर्मचक्र वा त्रिरत्नको चिन्ह, धोती लगाएको, दायाँ काँध खुल्ला, बाँकी भाग संघातीले ढाकिएको हुन्छ। गान्धार शैलीमा बनेका बुद्धका प्रतिमाहरू मथुरा बाहिर बनेको मानिन्छ र यिनीहरूको प्रतिमा लक्षण अलग छ *(अग्रवाल, १९६६ : १९४)*। यिनीहरूको प्रतिमा लक्षणमा बुद्धको मुख 'युनानी' देवतासरह अण्डाकार हुनु, युनानी देवता एपोलो र 'एफ्रोडाइट' जस्तो बुद्धको कपालको जुरो बनाइनु, रोमको 'टोगा' (Toga) सरह बुद्धको शरीरमा चिवर हुनु, कुनै–कुनै प्रतिमामा जुङ्गा देखाइनु र कुनै प्रतिमाहरूमा बुद्धलाई अस्थिपञ्जरमय देखाउनु मुख्य रहेको छ।

गुप्तकालीन प्रतिमा निर्माणशैली, कुषाणकालीन शैलीभन्दा परिष्कृत देखिन्छ। यसकालमा बुद्धको शरीर रचनामा कोमलता, शान्तमुखमण्डल, र आध्यात्मिक तेजयुक्त मुखमण्डल निर्माण गरिएको पाइन्छ। वस्त्र संरचना पनि परिष्कृत पाइन्छ। वस्त्र मुजाहरू पातलो र कलापूर्ण बनाउनु घुंघरीयको कपाल बनाउनु तथा पैतालामा त्रिरत्न र चक्रको स्थानमा सामान्य रेखा मात्र बनाएको पाइन्छ। यस युगमा आएर बुद्धका हातहरू अभय मुद्रा, वरद मुद्रा, ध्यान मुद्रा, भू–स्पर्श मुद्रा र धर्मचक्र प्रवर्तन मुद्रामा प्रदर्शन गरिएको पाइन्छ। कतिपय बुद्धका मूर्तिहरू भने मुकुट र आभूषणयुक्त बनाइएको पाइन्छ। यस युगमा अवलोकितेश्वर, मञ्जुश्री, मैत्रेय, सम्वर र सिद्धैकविर जस्ता पाँच प्रतिमाहरू निर्माण भएको पाइन्छ।

बौद्धप्रतिमाहरूको उपर्युक्त प्रतिमा लक्षणबाहेक आदि बुद्ध, पञ्चध्यानी बुद्ध, बोधिसत्व र ताराहरूको प्रतिमा लक्षण निम्न प्रकारको रहेको हुन्छ–

१. आदिबुद्ध (बज्रधर)

बौद्ध कलामा बज्रधर वा आदिबुद्धलाई भारतीय राजकुमारका शैलीमा प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ। उनको शिरमा मुकुट, निधारमा उर्णा, दाहिने हातमा बज्र, देब्रे हातमा घण्टा

देखाइएको हुन्छ भने उनका पलेटी मारिएका खुट्टाको पैतालासमेत देखाइएको हुन्छ। बज्रधरका मूर्तिहरू ईस्वीको १० औं शताब्दीताकादेखि बन्न थालेका हुन्। बज्रधरको मूर्ति बनाउँदा 'एक्लो बज्रधर र शक्तिसहितको बज्रधर' गरी दुई प्रकारले बनाइन्छ। एक्लो बज्रधरको मूर्ति पर्यङ्कासनमा आभूषण र गहनायुक्त भएको अवस्थामा बनाइन्छ। उनको बज्र र घण्टा समातेको हात छाती अगाडि 'क्रस' (×) आकारमा रहेको हुन्छ। उनको हातको यस मुद्रालाई बज्र हुँकार मुद्रा भनिन्छ। कुनै–कुनै बज्रधरको मूर्तिका हातमा बज्र र घण्टा हुँदैन तर यस्तो मूर्ति 'बज्रपर्यङ्कासन' आसनमा बसेको पाइन्छ। कुनै–कुनै बज्रधरको मूर्ति ३ टाउका भएको र ६ हातहरू भएको बनाइन्छ। शक्तिसहितको बज्रधरको प्रतिमा बनाउँदा बज्रधरलाई उनकी शक्ति प्रज्ञापरमितासित अङ्गालो हालिरहेको 'युगनन्द' रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ। शक्तिको शरीरमा प्रशस्त गहना, वस्त्रहरू देखाइन्छ। उनको दाहिने हातमा कर्ति र देब्रे हातका खप्पर देखाइन्छ। निष्पन्नयोगावली अनुसार "कुनै पनि मण्डलको केन्द्रीय भागमा बज्रधरको वास हुन्छ। उनको शरीर रक्त श्वेत वर्णको हुन्छ। तीन टाउके बज्रधरको सबैभन्दा दाहिनेपट्टिको अनुहार नीलो र देब्रेपट्टिको अनुहार रातो र बीचको गुलाबी हुन्छ। उनका हातमा तरवार, पाश, खप्पर, बज्र, घण्टा, अंकुश रहेको हुन्छ। बज्रधर उभिंदा अर्धपर्यङ्कासनमा उभिन्छन्। ताण्डव नृत्य पनि गर्दछन् *(भट्टाचार्य, १९५८ : १०५)*।

२. पञ्चध्यानी बुद्ध

बौद्धधर्ममा बज्रयानको विकास भएपछि मात्र पञ्चध्यानी बुद्धसम्बन्धी धारणाको विकास भएको हो। कुलध्यानी बुद्धहरू पाँच छन्– (१) अमिताभ (२) अक्षोम्य, (३) वैरोचन (४) अमोघसिद्धि र (५) रत्नसम्भव। यी ध्यानी बुद्धहरूबाट बोधिसत्वहरू अनेकौं बौद्ध देवदेवीहरूको जन्म वा उत्पत्ति भएको मानिन्छ। यी पञ्चध्यानी बुद्धहरूको एक्लो मूर्ति, शक्तिसहितको मूर्ति र आलिंगनयुक्त भएको मूर्तिहरू पाइन्छ। प्रतिमा शास्त्रीय लक्षणहरूको दृष्टिकोणले सबै ध्यानी बुद्धहरूको आकृति एकै जस्तो देखिन्छ तर यिनीहरूको वर्ण, मुद्रा, वाहन र चिन्हहरू अलग–अलग रहेका छन्। पहिलो 'अमिताभ' कमलासनमाथि ध्यान मुद्रामा बसेको रातो वर्ण भएको मानिन्छ। यिनको वाहन मयूर र चिन्ह कमल हो। यिनको शक्ति 'पाण्डरा' हुन्। यिनी जल तत्त्वको प्रतीक मानिन्छन् र पश्चिम दिशाका स्वामी मानिन्छन् र पद्मपाणी बोधिसत्वको यिनीद्वारा उत्पत्ति भएको मानिन्छ। दोस्रो ध्यान बुद्ध 'अक्षोभ्य' को प्रतिमा निलो वर्णको, भू–स्पर्श मुद्रामा बसेको, जोडी हात्ती वाहन भएको, प्रदर्शित गरिन्छ। यिनको चिन्ह बज्र हो। यिनीहरू वायु तत्त्वका प्रतीक हुन् र पूर्व दिशाका स्वामी मानिन्छन्। यिनको शक्ति 'वज्रधातेश्वरी' हुन्। यिनैबाट अधिकांश देवीदेवताको र खासगरी बज्रपाणी बोधिसत्वको जन्म भएको मानिन्छ। तेस्रो ध्यानीबुद्ध वैरोचन' को प्रतिमा श्वेतवर्णको, धर्मचक्र मुद्रामा र जोडी नाग वाहन भएको रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ। यिनको चिन्ह चक्र हो र यिनी केन्द्रीय क्षेत्रका मालिक मानिन्छन्। वैरोचन आकाश तत्त्वका प्रतीक हुन्। यिनको शक्ति लोचना हो र सामन्त भद्र बोधिसत्वका कारक हुन्। चौथो ध्यानीबुद्ध 'अमोघसिद्धि' को प्रतिमा हरियो वर्ण, अभय मुद्रामा र जोडी गरुड वाहनयुक्त प्रस्तुत

गरिन्छ । यिनको चिन्ह बज्र तथा सप्त फणयुक्त नागराज हो । यिनी उत्तर दिशाका स्वामी मानिन्छन् र यिनले पृथ्वी तत्त्वलाई प्रतिनिधित्व गर्दछन् । यीसँग सम्बन्धित बोधिसत्व विश्वपाणी हुन् र यिनका शक्ति आर्यतारा हुन् । पाँचौं ध्यानीबुद्ध रत्न सम्भवको प्रतिमा पहेंलो वर्ण, वरद मुद्रामा सिंह वाहनयुक्त अवस्थामा प्रस्तुत गरिन्छ । यिनको चिन्ह रत्न हो । यिनी दक्षिण दिशाका स्वामी मानिन्छन् र अग्नितत्त्वका प्रतीक हुन् । यिनको शक्ति मामकी हुन् र यीसँग सम्बन्धित बोधिसत्व 'रत्नपाणी' हुन् ।

३. बोधिसत्व

प्रत्येक ध्यानीबुद्धका एउटा–एउटा सन्तानका रूपमा पाँच बोधिसत्वहरू देखापर्दछन् । यी पाँच बोधिसत्वहरू क्रमश: पद्मपाणी, बज्रपाणी, विश्वपाणी, चक्रपाणी र रत्नपाणी हुन् । बोधिसत्वको प्रधान गुण 'महामैत्री' र 'महाकरुणा' मानिन्छ । यिनीहरूका प्रतिमा आसन वा स्थानक रूपमा विभिन्न आसनहरूमा निर्मित गरिन्छ । यिनीहरूका शिरमा मुकुट रहन्छ र मुकुटका मध्यमा उनीहरूका पिता ध्यानीबुद्धको आकृति अङ्कित रहन्छ । ध्यानीबुद्धको आकृतिले कुन बोधी सत्वको प्रतिमा हो प्रष्ट छुट्ट्याउन सकिन्छ । उनीहरूका हातमा रहेको प्रतीक चिन्हले पनि कुन वोधिसत्वको प्रतिमा हो छुट्टयाउन सकिन्छ । कमल हातमा हुने पद्मपाणी, बज्र हातमा हुने बज्रपाणी, रत्न हातमा हुने रत्नपाणी, चक्र हातमा हुने सामन्तभद्र, विश्वबज्र हातमा हुने विश्वपाणीका प्रतिमा मानिन्छन् *(उपाध्याय, १९८२ : १५५)*। बोधिसत्वका आसन मुद्रामा बनेका प्रतिमाहरू दोहोरो कमलासनमा, भव्यवस्त्र र सुन्दर आभूषणमा तथा रत्नजडित अलंकृत मुकुटयुक्त बनेका छन् । अनुहारमा ध्यान मग्नता, स्थिर आँखाहरू, ओठमा मधुर मुस्कानसहित देखिन्छन् ।

४. ताराहरू

ध्यानीबुद्धका शक्तिका रूपमा पाँच ताराहरू देखापर्दछन् । यिनीहरू क्रमश:, पाण्डरा, मामकी, लोचना, आर्यतारा र बज्रघातेश्वरी हुन् । यी सबैलाई प्रतिमाशास्त्र अनुरूप ललितासनमा देखाइन्छ तर कतिपय प्रतिमाहरू अर्धपर्यङ्कनमा रहेका पनि छन् । यिनीहरूको कपालको जुरो केही ठूलो देखाइन्छ जसमा ध्यानी बुद्धको आकृति उत्कीर्ण रहन्छ । ताराको दायाँ हात वरद मुद्रामा र बायाँ नागपुष्पयुक्त रहन्छ । पञ्चध्यानी बुद्धमध्ये अभिताभ बुद्धबाट उत्पन्न ती ताराहरूको उल्लेख साधनमालाले गर्दछ । यी तीनमध्ये 'कुरुकुल्ला' नामक तारा प्रमुख छिन् । यी दुई भुजी, चतुर्भुजी र षड्भुजी रूपमा प्रतिमामा प्रदर्शित गरिन्छिन् । यिनका चार रूपका प्रतिमाहरू हुन्छन्– (१) शुक्ल कुरुकुल्ला (२) तारोद्भव कुरुकुल्ला (३) ओडियान कुरुकुल्ला र (४) अष्टभुजी कुरुकुल्ला । यसमध्ये प्रथमको वर्ण सेतो तथा यिनको वाहन पशु हो । यिनलाई दुई हाते देवीका रूपमा बज्रपर्यङ्कआसनमा प्रस्तुत गरिन्छ । यिनका हातमा अक्षयमाला र कमल हुने गर्दछ । दोस्रोथरिको कुरुकुल्ला रक्तवर्ण, चतुर्भुजी र बज्रपर्यङ्कासनमा प्रदर्शन गरिन्छ । यिनको आसनमुनि राहुमाथि चढेको कामदेव र रतीको मूर्ति प्रदर्शन गरिन्छ । यिनको एउटा दाहिने हातमा धनुष र अर्कोमा रक्त कमल हुन्छ भने अर्को देब्रे हातमा अभय मुद्रा र दोस्रोमा वाण हुन्छ । यिनको मुकुटमा अभिताभको आकृति

अङ्कित हुन्छ। तेस्रोथरिको तारा वा कुरुकुल्लाको आकृति भयंकर हुन्छ। यिनलाई लाशमाथि अर्धपर्यङ्कासनमा देखाइन्छ। यिनको लामो दाँत, लामो जिब्रो हुनुका साथै खप्परको माला यिनले लगाएकी हुन्छिन्। बाघको छाला धारण गरेकी यी देवीका तीन आँखा हुन्छन्। यिनका चार हातमध्ये दुई हातले धनुवाण तानेकी र दुईटामा क्रमश: अंकुश र कमल हुने गर्दछ। चौथो थरिकी कुरुकुलला रक्त वर्णकी, अष्टभुजी, बज्रपर्यङ्कासनमा तीन लोक विजय गर्ने मुद्रामा प्रदर्शित गरिन्छ। यिनको हातमा अंकुश, प्रत्यञ्चा, पाश, धनु र कमल हुन्छ। अमिताभबाट उत्पन्न अन्य दुई देवीहरूलाई भृकुटी र महासितवती भनिन्छ। भृकुटी पहेंलो वर्णकी ४ हात भएकी देवी हुन् भने महासितवती रक्त वर्णकी ४ हाते देवी हुन् र दुवैको आसन अर्धपर्यङ्कासन हो।

अक्षोभ्य बुद्धबाट उत्पन्न ताराहरूमा महाचिन तारा वा उग्र तारा, जांगुली, एकजटा, विद्धजालकराली, पर्णासवरी, प्रज्ञापरमिता महाप्रत्याङ्गीरा, वसुधरा, नैरात्म आदि हुन्। यसमध्ये उल्लेखनीय उग्रतारा भयंकर आकृतिमा प्रस्तुत गरिन्छ। यी चतुर्भुजी, हातमा कतार, कमल, कर्ति र खप्पर बोकेकी नरमुण्ड लगाएकी, लाशमाथि प्रत्यालिढ आसनमा प्रदर्शित गरिन्छ। यसैगरी प्रज्ञापारमिताका दुई रूप छन्। सितप्रज्ञापारमिता र (२) पितप्रज्ञापारमिता जो क्रमश: सेतो वर्ण र पहेंलो वर्णमा प्रस्तुत भएकी हुन्छिन्। सितप्रज्ञापारमिताका हातमा कमल र पुस्तक हुनेगर्दछ र बज्रपर्यङ्कासनमा रहेकी हुन्छिन्। पितप्रज्ञापारमिता व्याख्यान मुद्रामा कमल र पुस्तक बोकेको अवस्थामा प्रदर्शित गरिन्छ। वसुधराको प्रतिमा लक्षणअनुसार यिनलाई गर्भयुक्त नवयौवनाको रूपमा देखाइन्छ, साथै यिनको देब्रे हातमा धानको मञ्जरी र दाहिने हात वरदमुद्रामा रहेको हुन्छ।

ध्यानीबुद्ध वैरोचनबाट उत्पन्न ताराहरूमा मारिची, उष्णिष विजय, अपराजिता, बज्रवाराही आदि हुन्। यसमध्ये उष्णिष विजयको प्रतिमालक्षण श्वेत वर्णको तीन मुख र आठ हातको हुन्छ। हातका बज्र, वाण, कमलमा स्थिति बुद्ध र तर्जनी पाश हुने गर्दछ। यिनका दुईटा हात अभय र वरद मुद्रामा हुने गर्दछन्। बज्रवराहीको प्रतिमा लक्षणअनुसार रक्त वर्ण, नंगरूप, लाशमाथि आरुढ र विभिन्न आसनमा प्रदर्शित गरिन्छन्। प्रत्यालिढ आसनमा प्रदर्शन गरिंदा यिनको हातमा बज्र, तर्जनी र खप्पर देखाइन्छ, तर अर्धपर्यङ्कासनमा नृत्य मुद्राम प्रदर्शन गरिदा यिनको हातमा कर्ति र खप्पर हुन्छ। यिनको अर्को रूप छ जसलाई 'आर्य बज्रवराही' भनिन्छ। यिनका तीन आँखा, चार हात हुनुका साथै आलिढ मुद्रामा रहेकी हुन्छिन्। यिनका चार हातमध्ये दाहिने हातहरूमा बज्र र अंकुश तथा देब्रे हातमा खप्पर र तर्जनी वा पाश हुन्छ।

ध्यानी बुद्ध अमोघसिद्धिबाट उत्पन्न ताराहरूमा खदिरावती तारा, वश्यतारा, धनढतारा, पर्णशवरी, महामायुरी र बज्रश्रृङ्खला पर्दछन्। यीमध्ये खदिरावती तारा दुई हाते, देब्रे हातमा नील कमल र दाहिने हातमा वरदमुद्रा भएकी, कमलमाथि ललितासनमा देखाइन्छ। यिनको अगल–बगलमा एकजटा र अशोकान्तामारिची ताराको मूर्ति रहेको हुन्छ। पर्णशवरी दुईथरिका छन्। एउटाको प्रतिमाको अनुहारमा मुस्कान देखाइन्छ भने अर्को पर्णशवरीको

प्रतिमामा अट्टहासको भाव देखाइन्छ तर दुवै तीन मुख र षड्भुजी ताराहरू हुन् ।

रत्नसम्भवबाट उत्पन्न ताराहरूमा वसुधरा र महाप्रतिसरा विशेष उल्लेखनीय छन् । वसुधराको मुकुटमा रत्नसम्भवको आकृति उत्कीर्ण रहने गर्दछ । यिनको रङ्ग पहेंलो र बायाँ हातमा धानको मंजरी र दायाँ हात वरद मुद्रामा रहेको हुन्छ । महाप्रतिशराको वर्ण कालो, तीन मुखी, अष्ठभुजी तरवार लिएकी खप्पर, खट्वाङ्ग, धनुष, बज्र र परशुयुक्त रूपमा प्रदर्शित गरिन्छ ।

४. शाक्त प्रतिमाका लक्षण

शाक्त प्रतिमा लक्षणाको कुरा गर्दा सर्वप्रथम सप्तमातृकाहरूको प्रतिमा लक्षणको वर्णन गर्नुपर्ने हुन्छ । सप्तमात्रिकाहरूको सामान्य सूचीअनुसार १. ब्राह्मी २. महेश्वरी ३. वाराही ४. इन्द्रायणी ५. कौमारी ६. वैष्णवी र ७. चामुण्डा हुन् । प्रतिमाशास्त्रीय ग्रन्थहरूमा यी सप्तमातृकाहरूको प्रतिमा विधानहरू निश्चित गरिएको पाइन्छ । सर्वप्रथम 'ब्रह्माको' शक्तिका रूपमा ब्राह्मी रूपी मातृका भएको हुँदा यिनको स्वरूप पनि ब्रह्मा समान हुनुपर्ने तथा यी देवी ६ हाते र ४ मुख हुनुपर्ने विधान छ । यिनको रङ्ग पहेंलो, आभूषणले सुसज्जित शरीर, मृगचर्मको उत्तरीय धारण गरेको र हंसवाहनयुक्त हुनुपर्ने नियम छ । *(विष्णु धर्मोत्तर पुराण ११९-२८-३३)* । रूपमण्डनअनुसार यिनका चार हातहरूमा अक्षसूत्र, कमण्डलु, स्त्रुव र पुस्तक हुनु पर्दछ । दाहिने हात अभय मुद्रामा र बायाँ हात वरद मुद्रामा हुनुपर्दछ *(रूपमण्डन, ५, ६३)* ।

ब्राह्मीझैं माहेश्वरी पनि शिवको शक्ति मानिने हुनाले यिनको प्रतिमा लक्षण महेश्वरको प्रतिमा लक्षणासँग मिल्दछ । विष्णुधर्मोत्तर पुराणअनुसार यिनी श्वेत वर्णकी, जटाधारी, तीन नेत्रयुक्त, पञ्चमुखी र वृषभ वाहनयुक्त हुने गर्दछिन् । यिनका ६ हातमध्ये दाहिनेतिरका तीन हातमा क्रमशः सूत्र, डमरु र एउटा वरद मुद्रामा हुने गर्दछ भने देब्रेतिरका हातहरूमा भने शूल, घण्ट र एक हात अभय मुद्रामा हुनुपर्दछ *(वि. ध. पु. ११९१-५६-५७)* तर तत्वनिधि नामक ग्रन्थमा माहेश्वरीका दश हात हुने कुरा र साथै निधारमा चन्द्र रेखा हुनुपर्ने कुरा बताइएको छ *(श्रीतत्त्वनिधि, ४४-१, २)* । यसैगरी रूपमण्डनमा भने माहेश्वरीका चार हात हुनुपर्ने, जसमध्ये तीन हातमा कपाल, शूल र खटवाङ्ग र एक हात वरद मुद्रामा हुनुपर्ने विधान छ *(रूपमण्डन, ५, ६४)* ।

वैष्णवीलाई विष्णुको शक्तिका रूपमा मानिन्छ । त्यसैले उनको प्रतिमा लक्षण पनि विष्णुको प्रतिमा लक्षणसँग मिल्दोजुल्दो हुन्छ । विष्णु धर्मोत्तर पुराणअनुसार उनी श्याम वर्णकी, ६ हाते र गरुड वाहनयुक्त हुने गर्दछिन् । उनका हातहरूमा शंख, गदा, पद्म, चक्र हुनुका साथै एक हात वरद मुद्रा र अर्को हात अभय मुद्रामा हुने गर्दछ *(वि. ध. पु. ११९, ५५)* । देवी पुराणमा उनलाई पहेंलो वस्त्रयुक्त बताइएको छ *(८, १८-१९)* ।

वराह अवतारकी शक्ति भएकाले वाराहीको प्रतिमा लक्षण पनि बराह अवतारसित मिल्दोजुल्दो रहेको हुन्छ । विष्णुधर्मोत्तर पुराणमा वाराहीलाई कालो वर्णकी भुँडे, देब्रे हातहरूमा खेटक, पाश, र एउटा अयभ मुद्रा उठाएकी तथा दाहिनेतिरका हातहरूमा दण्ड, खड्ग र

एउटा वरद मुद्रामा राखिएकी भनिएको छ *(वि. ध. पु. १२२, १७)*। यसैगरी रूपमण्डनमा वाराहीलाई महीष वाहनयुक्त र हातमा घण्ट, चक्र, गदा, पद्म धारण गरेकी भनिएको छ *(रूपमण्डन, ६७-६८)*। तर कतिपय दक्षिण भारतीय ग्रन्थहरूमा भने वाराहीका हातहरूमा हलो र मुसल तथा हलो र शक्ति हुनुपर्ने विधान दिएको छ *(राव, १९६७, भोलम-१, १५०-१५१)*।

इन्द्रायणीको प्रतिमा लक्षण इन्द्रको प्रतिमा सरह नै हुन्छ। यिनलाई हात्ती वाहनयुक्त, सहस्र आँखा भएकी, सुवर्ण रङ्गकी, दाहिनेतर्फका हातहरूमा सूत्र र बज्र धारण गरेकी, बायाँतर्फको एउटा हातमा कलश धारणा गरेकी र बाँकी हातहरू अभय र वरद मुद्रामा राख्ने भनी वर्णन गरिएको छ *(वि. ध. पु., १२२-१२३)*। वृहत्तसंहिता, अग्निपुराण र रूपमण्डनमा पनि इन्द्रायणीका यिनै प्रतिमा लक्षणहरू वर्णन गरिएका छन्।

कुमारी शक्ति मानिने कौमार्यलाई विष्णु धर्मोत्तर पुराणमा रक्त वर्णकी, बाह्र हाते र मयूर वाहनयुक्त भनिएको छ। यिनका दायाँ हातहरूमा शक्ति, ध्वजा, दण्डपात्र, वाण हुनुका साथै एक हात वरद मुद्रामा रहेको हुन्छ भने देब्रेतिरका हातहरूमा धनुष, घण्ट, खप्पर, कुकुट र परशु हुने गर्दछ। तर रूपमण्डनमा कौमार्यका चार हात मात्र हुने र हातहरूमा पद्म, शूल, शक्ति र गदा हुने कुरा उल्लेख छ *(रूपमण्डन, १५, ५६)*।

विष्णुधर्मोत्तर पुराणले चामुण्डाको प्रतिमा लक्षणको वर्णन गर्दा प्रेतमाथि बसेकी, रक्त वर्णकी, कृषकाय र विकृत शरीर भएकी भनेर गरेको छ। उनको अनुहार भयंकर हुने तथा मुखवाट दाँत बाहिर निस्केको हुने तथा उनका दश हातहरूमध्ये दाहिनेतर्फका पाँच हातहरूमा मुसल, चक्र, वाण, अंकुश र खड्ग हुने तथा देब्रेतर्फका पाँच हातहरूमा ढाल, पाश, धनुष, दण्ड र बन्चरो हुने कुरा उल्लेख छ *(वि. ध. पु., १२३, ८-१०)*। अंशुमद्भेदागमन नामक ग्रन्थमा चामुण्डालाई त्रिनेत्री, चार हाते बताइएको छ। चार हातमध्ये दुई हातमा खप्पर र शूल हुने र दुई हातमा भने अभय र वरद मुद्रा हुने कुरा बताइएको छ *(राव, १९६८, भोलम-१, १५१)*। रूपमण्डनअनुसार मातृकाहरूको प्रतिमा बनाउँदा एकातिर वीरभद्र र अर्कोतिर गणेशको प्रतिमा समेत वनाउनुपर्ने हुन्छ।

सप्तमातृकाहरू बाहेक लक्ष्मी वा महालक्ष्मीको प्रतिमा लक्षणको व्यापक विवरण विभिन्न प्रतिमाशास्त्रीय ग्रन्थहरूमा उपलब्ध छ। विष्णुधर्मोत्तर पुराणअनुसार विष्णुसँग हुँदा र एक्लै हुँदा लक्ष्मीका प्रतिमा लक्षणहरू बेग्लाबेग्लै हुने व्यहोरा उल्लिखित छ। विष्णुसित हुँदा लक्ष्मी दुई हाते मात्र हुने गर्दछिन् भने उनका हातमा कमलको फूल हुने गर्दछ र उनका वस्त्रहरू सेतो हुने गर्दछन् *(वि. ध. पु., ८३, ३)*। जबकि एक्लै हुँदा भने लक्ष्मीका चार हात हुने गर्दछन् साथै उनलाई सिंहासनमाथि बसेकी देखाइन्छ। यस्तो सिंहासनमाथि अष्टदल कमल, पुष्प उत्कीर्ण गरिएको हुन्छ। उनका चार हातमा क्रमश: कमल, अमृत, घट र श्रीफल हुने गर्दछन्। उनको पृष्ठ भागमा दुईटा हात्तीले आफ्ना सुँढहरूले उनीमाथि पानी अभिशेचन गरिराखेको हुने गर्दछ। कतै-कतै उनको शिरमाथि कलम, छत्र राखिनु पर्ने विधान पाइन्छ *(वि. ध. पु., ८२, ३-८)*। अग्निपुराणमा पनि लक्ष्मीलाई चार हाते र दाहिने तर्फका हातमा शंख, चक्र र देब्रे तर्फका हातहरूमा गदा र कमल हुने कुरा उल्लेख छ

(अग्नि पुराण, ५०, २०)। हेमाद्री नामक ग्रन्थमा सिंहवाहिनी नामक लक्ष्मीको उल्लेख छ।

शास्त्रहरूमा दुर्गाका सौभ्य र घोर रूप गरी दुई रूपहरूको चर्चा पाइन्छ साथै विभिन्न प्रतिमा शास्त्रीय ग्रन्थहरूमा दुर्गाका फरक–फरक प्रतिमा लक्षणहरूको वर्णन पाइन्छ। विष्णुधर्मोत्तर पुराणअनुसार दुर्गा आठ हाते सिंहवाहनयुक्त हुने गर्दछिन्। उनका हातहरूमा वाण, शूल, खड्ग, चक्र, चन्द्रविम्म र खप्पर हुने गर्दछन् *(वि. ध. पु. ११५, १७–१९)*। अंशुमदभेदागम नामक ग्रन्थअनुसार चार हाते दुर्गा यात पद्मासनमाथि उभिएकी वा भैंसीको पिठ्यूँमाथि बसेकी हुने गर्दछिन्। उनको वक्षस्थल रातो वस्त्रले ढाकिएको हुनुपर्ने, उनको एउटा हात अभय मुद्रामा, एउटमा शंख, एउटामा खेटक हुनुपर्ने विधान छ *(अंशुमदभेदागमन, अ. ३१)*। महिषासुरमर्दनीका रूपमा भने दुर्गाको प्रतिमा लक्षण केही फरक हुने गर्दछ। विष्णुधर्मोत्तर पुराणले महिषासुर मर्दिनीलाई चण्डीका रूपमा प्रस्तुत गरेको छ। यस ग्रन्थअनुसार महिषासुरमर्दिनीको प्रतिमा महिषासुरसित युद्धरत अवस्थामा प्रस्तुत गरिनु पर्ने हुन्छ। साथै देवीको स्वरूप सुवर्ण रङ्गको, तीन नेत्रयुक्त, क्रोधित मुद्रामा रहेको युवतीका रूपमा सिंहवाहनयुक्त देखाउनु पर्ने हुन्छ। देवीको प्रतिमा पातलो कम्मर, विशाल आँखा र सुपुष्ट स्तनयुक्त हुनुपर्ने तथा आकर्षक गर्द्धन र बीस हात हुनुपर्ने विवरण उल्लेख छ *(वि. ध. पु., ११७, १८–२०)*। उनका दाहिने हातहरूमा शूल, तरवार, शंख, चक्र, वाण, शक्ति, बज्र, डमरु, छत्र र एक हात अभय मुद्रामा हुनुपर्ने र देब्रे हातहरूमा नाग, पाश, खेटक, बज्र, अंकुश, धनुष, घण्टा, ध्वजा, गदा, दर्पण र मुद्गर हुनुपर्ने विधान छ *(ऐजन, २०–२२)*। देवीको प्रतिमा अगाडि महिषासुरको महिष (भैंसी) अंश काटिएको रूपमा देखाउनु पर्ने, देवीको त्रिशूल महिषको गर्द्धनमा गाडिएको हुनुपर्ने, सिंहले पनि महिषासुरलाई टोकिरहेको अवस्था हुनुपर्ने, महिषासुरको गर्द्धनबाट रगत बगिरहेको र उनको सम्पूर्ण शरीर नागपाशले बाँधिएको तथा उसको हातमा ढाल, तरवार हुनुपर्ने विधान *(ऐजन, २२–२५)* छ। अग्नि पुराणमा भने महिषासुरमर्दिनी देवीका रूपमा दश हाते सिंहवाहिनी देवीको उल्लेख परेको छ *(अग्नि पुराण, १०–५२–१२)*।

अध्याय–तीन

प्रमुख कलाशैली एवं तिनीहरूका विशेषताहरू

मानिसले आफ्ना अनुभूति र परिकल्पनाहरूलाई माटो, काठ, ढुङ्गामा अभिव्यक्ति गर्ने कार्य आदिम युगदेखि नै सुरु गरेको पाइन्छ । नवपाषाणयुग, सैन्धव सभ्यताको युग र वैदिक युगसम्म हजारौं वर्ष मानिसले आफ्ना लौकिक र अलौकिक अनुभूतिहरू विभिन्न माध्यमहरूद्वारा अभिव्यक्त गर्ने काम गऱ्यो । उसका अभिव्यक्तिका माध्यमहरू माटो, काठ आदि प्राकृतिक प्रकोप, घाम, पानी, धमिरा, लेउ तथा चर्कने, फुट्ने, भाँच्चिने कारणहरूले गर्दा वर्तमानमा अप्राप्य छन् तर हजारौं वर्षमा विकसित भएको उसको कला अभिव्यक्तिको सीप का नमुनाहरू निरन्तर रूपमा ईसापूर्वका केही शताब्दीदेखि भने प्राप्य छन् । यी प्राप्य कलावस्तु (Art Objects) हरू अलग–अलग युग तथा समयमा अलग–अलग स्थानमा प्राप्त भएका हुन् । यिनीहरूमा युगविशेष र स्थानविशेषको प्रभाव एवं छाप प्रष्ट देखिन्छ । एउटा युग र एउटा स्थानमा पाइएका कलावस्तुहरू एक प्रकारका छन् भने अर्को युग र अर्को स्थानमा पाइएका कलावस्तु अर्कै प्रकारका रहेका छन् । तिनीहरूमा प्रयोग गरिएका सीप, प्रविधि माध्यम आदिलाई नै समष्टिगत रूपमा कलाशैली भन्ने गरिन्छ । यसप्रकार फरक–फरक देशका फरक–फरक युग र स्थानहरूमा बेग्लाबेग्लै कलाशैलीहरू विकसित भएका पाइन्छन् । एकपल्ट विकसित भइसकेपछि कतिपय यस्ता कलाशैलीहरू एउटा देश वा स्थानबाट अर्को देश वा स्थानमा समेत पुगेको देखिन्छ । भारत वर्षमा पनि बेग्लाबेग्लै युग र स्थानमा विभिन्न कलाशैलीहरू विकसित हुन पुगे र यी कलाशैलीहरू भारत वर्षबाट नेपाल लगायत दक्षिणपूर्व एसियाका अन्य मुलुकहरूमा फिंजिन गएको पाइन्छ । भारत वर्षमा विकसित भएका कलाशैलीहरू निम्नवमोजिम छन्–

मौर्यकालीन कलाशैली

भारत वर्षमा मौर्य राजाहरूले चानचुन २०० वर्षसम्म शासन गरे । ईसापूर्व ३२१ मा चन्द्र गुप्त मौर्यको राज्यारोहणसितै उनीहरूको शासन सुरु भएको थियो *(नाहरू रति*

भानु, १९६७ : २६४)। सम्पूर्ण मौर्य शासनकालभरि भारत वर्षमा खासगरी मूर्तिकलाको अभूतपूर्व विकास भएको पाइन्छ। मौर्यहरूकै समयताकादेखि जटिल यज्ञ र कर्मकाण्डहरूबाट दिक्क भएका जनताले देवप्रतिमाहरूको निर्माण गरेर पूजापद्दतिको व्यापक विकास गरे। फलस्वरूप यसताका मूर्तिकलाले अत्यधिक प्रोत्साहन पाउनु स्वाभाविक थियो। यसैताकादेखि बौद्ध धर्मतर्फ पनि प्रतीक उपासनाको चलन चल्यो भने जनसाधारणले अनेकौं माध्यमहरूमा मूर्तिहरूको निर्माण गरे। खासगरी मृण्मय मूर्ति र पाषाण मूर्तिहरूको निर्माणमा यस मौर्य युगको ठूलो भूमिका रहेको छ। मौर्यकालमा उत्तर भारत वर्षमा यक्ष र यक्षणीहरूका प्रशस्त मूर्तिहरूको निर्माण गरियो भने सम्राट अशोकले आफ्नो राज्यको प्रमुख नगर, राजमार्ग र धार्मिक केन्द्रहरूका शीर्षभागमा विविध प्रकारका मूर्तिहरू भएको शिला स्तम्भहरूको स्थापना गराए। यी शिलास्तम्भहरू मौर्यकालीन कलाको अमूल्य निधि मानिन्छन्। वास्तवमा मौर्यकालमा bO{k$ f/sfsnfx¿ sfljsf; eof].-!_/fhsLo snf(Court Art) र (२) लोक कला (Flok Art) *(कुमार स्वामी ए. के., १९२७ : १५–१६)*। राजकीय कलाअन्तर्गत उडिसा (कटक) को धौलीको गजमूर्ति र अशोक निर्मित शिलास्तम्भहरूको गणना गरिन्छ भने यक्ष र यक्षिणी लगायत अन्य सामान्य मूर्तिहरूको गणना लोककलाअन्तर्गत गरिन्छ। अशोककालीन शिलास्तम्भहरू सारनाथ, साँची, दिल्ली, कौशाम्वी, लुम्बिनी, लौरियानन्दन आदि स्थानहरूबाट पाइएका छन्। यिनीहरूको कलात्मक भाग भनेको शीर्षभाग हो। जहाँ विभिन्न पशुहरूका आकृतिहरू (सिंह, हात्ती, घोडा, साँढे) निर्मित गरिएका छन्। मौर्यकालीन लोककला भारतको पटना, उडिसा, बनारस, मथुरा, वेसनगर आदि ठाउँहरूबाट उपलब्ध छन्।

मौर्यकालीन राजकीय र लौकिक कलाका नमुनाहरूलाई विश्लेषण गर्दा यो कलाशैली भारतका अन्य भाग, अन्य युगमा विकसित भएका कलाशैलीभन्दा फरक र मौलिक देखिन्छ। यसका मूलभूत विशेषताहरू निम्न छन्–

१. शक्ति एवं ऐश्वर्यबोधक मूर्तिहरूको निर्माण

मौर्ययुगमा निर्मित भएका पशुहरू एवं यक्ष–यक्षिणीहरूको शारीरिक संरचना मूर्तिकारहरूले शक्तिबोधक एवं ऐश्वर्यबोधकका रूपमा गरेको पाइन्छ। यक्ष लगायत पशुहरूको मूर्ति बनाउँदा मोटाघाटा र बलियो मांशपेसी भएको शारीरिक संरचना गर्नेतर्फ मूर्तिकारले आफ्नो शिल्पी देखाएका छन्। स्तम्भहरूमा बनाइएका खासगरी सिंहाकृतिहरू, ओजस्वी, सतर्क तथा हृष्टपुष्ट देखिन्छ। सिंहको बटारिएको पुच्छर र खुलामुखमा ज्यादै तेजस्विता झल्कन्छ। यिनीहरूको समस्त शरीरका मांशपेसीहरू तानिएको रूपमा देखाइएको छ। धौलीबाट प्राप्त गज मूर्तिका बारेमा निहाररञ्जन राय लेख्दछन्– "वास्तविकता के हो भने यति ठूलो प्राणीको यस्तो रूपाङ्कन .... गरिमामय चाल तथा रेखाहरूको यति मधुर प्रभाव अन्य कालको कुनै पशुमूर्तिमा पाइदैन *(राय, १९४५ : ४१८)*। पशुहरूझैं यक्ष यक्षिणीका मूर्तिहरू पनि अग्ला र मोटा तथा हृष्टपुष्ट शारीरिक संरचना भएका पाइन्छन्। मथुराको परखमबाट प्राप्त यक्षको मूर्ति आठ फिट अग्लो छ। यक्षणीका यी मूर्तिहरू बनाउँदा पुष्ट वक्ष र विस्तृत नितम्ब (ठूलो चाक) भएको बनाइएको पाइन्छ *(श्रीवास्तव, १९९० : २७२–७३)*।

२. साधा भेषभूषा

मौर्यकालीन लोककलाअन्तर्गत बनेका यक्ष–यक्षिणीका मूर्तिहरूमा भेषभूषाहरू साधा र न्यून मात्रामा प्रयोग भएको पाइन्छ । जस्तोकी दिदारगञ्जबाट प्राप्त यक्षिणीको मूर्तिमा कम्मरमा पाँच डोरीको कन्दनी, शरीरको माथिल्लो भागमा देब्रे काँधदेखि माथि हुँदै दाहिने हाततिरबाट तल झरेको पारदर्शक लुगा, तल्लो भागमा लगाएको साधारण धोती जसका मुजाहरू लहरदार रेखाहरूबाट बनाइएका छन् । यसबाहेक अन्य वस्त्र कलाकारले यस मूर्तिमा बनाएका छैनन् । पटनाबाट पाइएको यक्ष मूर्तिमा पनि शरीरको माथिल्लो भागमा साधारण ओढ्नेको प्रयोग भएको छ । यसप्रकार वस्त्रको प्रयोगमा मेखला र उत्तरीय शरीरको माथिल्लो अङ्गका निमित्त र तल्लो अङ्गका निमित्त पटुकाले बाँधिएका साधारण धोती मात्र यस कालका मूर्तिहरूमा प्रयोग भएको पाइन्छ । यी वस्त्रहरू पारदर्शक र साधा रूपमा निर्माण गरिएका छन् । धोतीमा मुजा बनाउनु बाहेक लुगा फाटालाई विशेष देखाउन मूर्तिकारले प्रयत्न गरेको छैन *(डा. नन्दलाल, १९९५ : ९०४–६)* ।

३. सम्मुख दर्शनशैली

मौर्यकालीन मूर्तिकारले खासगरी लोककलाको सृजनामा मूर्तिहरू बनाउँदा सम्मुख-दर्शन शैलीलाई अपनाएको पाइन्छ । उसले मूर्तिहरूलाई निर्माण गर्दा चारैपट्टिबाट छिनो चलाएको भए तापनि अनुहारपट्टि अथवा अगाडिपट्टिको शारीरिक संरचनालाई मात्र प्रष्टसित आफ्नो छिनोद्वारा उत्कीर्ण गरेको छ । मूर्तिको पछाडिपट्टिको भाग भने सपाट र साधा छ । श्रीवास्तवअनुसार– "यसप्रकारको निर्माणशैली पूर्ववर्ती काष्ठकला परम्परामा देखापर्दछ । सायद पूर्ववर्ती काष्ठकलाकै प्रभावले गर्दा यसताका यस्ता मूर्ति बनाइएका होलान् *(श्रीवास्तव, १९९० : २७२)* । मथुरा, दिदारगञ्ज आदि ठाउँबाट प्राप्त यक्ष–यक्षिणीका मूर्तिहरू यसै शैलीबाट बनेका छन् ।

४. आभूषणको प्रयोगमा न्यूनता

मौर्यकलामा लोककलाअन्तर्गत बनेका मूर्तिहरूमा आभूषण एवं अलंकरणको न्यूनता पाइन्छ । साधारण रूपमा कानमा कुण्डल, गलामा हार, पाखुरामा भुजबन्ध, नाडीमा चुरा तथा कंगन, गलामा मालावाहेक अन्य अलंकरणका माध्यमहरू पाइदैनन् । थोरै गहनाको प्रयोगका कारणले गर्दा मूर्तिहरूको शरीरविन्यास प्रष्ट र सजीव देखापर्दछ ।

५. पालिसको प्रयोग

मौर्यकालमा मूर्ति-शिल्पको विशेषताका रूपमा पालिसको प्रयोग देखापर्दछ । यस कालका दरबारी र लोककला दुवैसित सम्बन्धित मूर्तिकलामा चमकदार पालिसको प्रयोग गरिएको छ । २३०० वर्ष पुराना भइसक्दा पनि यी मूर्तिहरूमा प्रयोग गरिएको पालिसको चमकमा अलिकति पनि अन्तर परेको छैन । पालिसको कारणले गर्दा मूर्तिहरू चिल्ला र सजीव हुन पुगेका छन् । अशोक स्तम्भमा पाइने पशुहरू लगायत यक्ष–यक्षिणीका मूर्तिहरू र त्यसकालका माटाका मूर्तिहरू समेतमा पालिसको प्रयोग पाइन्छ ।

अशोक स्तम्भहरू र मूर्तिकलाको पालिसका बारेमा श्री स्मीथ लेख्दछन्– "पाषाणलाई ताछ्ने प्रविधि ज्यादै उत्तम थियो । स्तम्भकारले त्यो काम गरेर देखाएको छ, जो बीसौं शताब्दीमा पनि गर्न सम्भव हुँदैन । तीस, चालिस फिट अग्ला पाषाण स्तम्भहरूलाई पूर्ण नियम र अनुशासित भएर काटियो र ताछियो अनि त्यसमा यस्तो चमकदार पालिस गरियो, जुन कुरा वर्तमान कलाकारले पनि गर्न सक्दैन । चमकदार बनाउने पद्धतिलाई यति परिपूर्ण बनाइयो कि आधुनिक युगमा यसलाई लुप्त कला मान्नु पर्दछ *(स्मीथ भी. ए., १९३० : ३१९)* ।" स्तम्भकलामा प्रयोग भएको पालिसलाई उत्तरीय कालो पालिसदार माटाका भाँडाहरू (N. B. P. Ware) मा गरिएको पालिससित तुलना गर्न सकिन्छ । यस्तो पालिस मौर्यकालीन कलाकारले आफ्ना कलाकृतिमा कसरी प्रयोग गरे । यो आज पनि रहस्यको विषय बन्न गएको छ । स्तम्भको तल्लो भागमा भने पालिस गरिएको पाइदैन ।

६. विशिष्ट पाषाणको प्रयोग

मौर्यकालमा मूर्तिकारले तथा शिलास्तम्भकारहरूले आफ्नो शिल्पीलाई खास किसिमका पाषणहरूमा उतारेको पाइन्छ । प्रायः सबै स्तम्भहरू चुनार नामक स्थानका बलौटेपाषाणबाट बनेका छन् । यी स्तम्भहरू जोडरहित एउटै गोलाकार पाषाण स्तम्भहरू हुन् । राप्सनका अनुसार "मौर्यकालीन शिलास्तम्भहरू सम्भवत चुनार भन्ने ठाउँमै काटेर निर्माण गरिएको थियो र चुनारबाटै देशका विभिन्न ठाउँमा पुऱ्याइएका थिए ।" यी स्तम्भहरू २० फिटदेखि ५० फिटसम्म लामा र यिनीहरूको व्यास ३ फिट ७ इन्चदेखि ४ फिट साँढे १ इन्चसम्म छ । तर यिनीहरूको माथिल्लो भागको व्यास १ फिट ६ इन्चदेखि २ फिट ११ इन्च मात्र रहेको छ । यस हिसाबमा स्तम्भहरू तलबाट मास्तिर पातलो हुँदै गएका छन् । यिनीहरूको अधिकतम भार ५० टनसम्म रहेको छ *(राप्सन, १९२२ : ४६१)* ।"

७. उल्टो कमलाकृति शैली

मौर्यकालीन कला खासगरी स्तम्भकलामा उल्टो कमलाकृति शैलीको प्रयोग भएको छ । भारतीय परम्परामा उल्टो कमलको विशिष्ट महत्त्व छ । साधारणत कमल उत्कीर्ण गर्दा स्वर्गको प्रतीक आकाशतिर फर्काएर उत्कीर्ण गरिन्छ तर मौर्यकालीन कलाकारले कमल उत्कीर्ण गर्दा पृथ्वीतिर फर्काएर उत्कीर्ण गरेको छ । यस हिसाबमा मौर्यकालीन कलाकारले कमललाई स्वर्गको प्रतीकको ठीक उल्टो पृथ्वीको प्रतीकका रूपमा उत्कीर्ण गरेको देखिन्छ ।

८. पशुमूर्तिको संयुक्त शरीर रचनाशैली

मौर्यकलाकारहरूले पशुमूर्तिहरू बनाउँदा एक्लो पशुमूर्तिको निर्माण गर्नुबाहेक जोडिएका पशु मूर्तिहरू समेत बनाएको छ । संयुक्त रूपमा बनाइएका पशुमूर्तिहरूको पछिल्लो भाग परस्परमा गाँसिएको अवस्थामा बनाइएको छ । यस्ता संयुक्त पशुमूर्तिहरू शिला स्तम्भको शीर्ष भागमा बनाइएको छ । सारनाथ शिला स्तम्भको शीर्ष भागमा रहेका चार सिंहहरू चार विपरीत दिशामा अनुहार भएका छन् । यी सिंहहरूको पिठ्यूँ परस्परमा गाँसिएका छन् र झट्ट हेर्दा यिनीहरूको शरीर एउटै देखिन्छ ।

९. अलंकृत पादपीठ

मौर्यकलाकारले शिलास्तम्भको शीर्ष भागमा पशुहरूको आकृति निर्माण गर्दा उल्टो कमलमाथि अलंकृत पादपीठ बनाएर त्यसमाथि पशुहरूको मूर्ति निर्माण गरेको पाइन्छ । यी पादपीठहरू वर्गाकार वा चतुर्भुजाकारका रूपमा बनाइएको छ । यिनीहरूलाई चारैतिरबाट अलंकृत पारिएको छ । यसरी अलंकृत गर्दा हाँसका पंक्तिहरू बनाएर देखाइएको छ ।

१०. केशविन्यास एवं यज्ञोपवितको प्रयोग

मौर्यकालीन यक्ष–यक्षिणीका मूर्तिहरूको केशविन्यास शैली पनि प्रष्ट देखापर्दछ । साधारणत टाउकोमा सामान्य कपाल रहेका मूर्तिहरू देखापर्दछन् तर यक्षिणीको मूर्तिको कपाल भने बाटिएको देखापर्दछ । दिदारगन्जबाट प्राप्त यक्षिणीको मूर्तिको केश बाटिएको छ । यसैगरी यक्षका मूर्तिहरूमा भने कतिपयमा यज्ञोपवितको समेत प्रयोग भएको पाइन्छ । पंवायाबाट प्राप्त गरिएको यक्ष मूर्तिमा प्रष्टसँग यज्ञोपवित देखापर्दछ *(चन्दा, १९२१ : ४७–४८)* ।

११. विशिष्ट एवं सजीव शैली

मौर्यकालीन मूर्तिकलाको रचनाशैलीमा सजीवता, संवेदनशीलता र स्फूर्तिको अद्‌भूत संयोजन पाइन्छ । अनुपात, सौन्दर्य र नैसर्गिक भावलाई मूर्तिकारले सफलतापूर्वक अभिव्यक्त गरेको छ । खासगरी मूर्तिहरूको शरीर संरचनामा रेखाहरूको आकारको सुडौलता तथा मांसपेशीहरूको तनाव चित्रण गर्न मूर्तिकार साह्रै सफल देखिन्छ । पशुहरूमध्ये पनि बाघ र हात्तीको चित्रणमा कलाकारको खास शिल्पी देखापर्दछ । पशुहरूको शान्तअनुहार संयमित रूप, मथ्थर गतियुक्त कदम देखाउन मूर्तिकार सफल छन् । राय कृष्ण दास लेख्दछन्– "कतैबाट पनि बेढङ्गापन तथा भद्दापन देखिदैन । न एक छिनो कम भएको छ न एक छिनो बेसी । सौन्दर्य र समानुपातिक समविभक्तता विशिष्ट छ *(राय, २००९ : ४२)* । मौर्यकालीन मूर्तिकलाको रचना, लावण्य, शैली, भाव मुद्रा आदिका बारेमा समीक्षा गर्दै मार्शल लेख्दछन्– "यी शीर्ष मूर्तिहरूलाई अद्वितीय मान्न नसकिए तापनि तेस्रो शताब्दी ईस्वीपूर्वका विश्वमा विकसित कलाहरूमध्ये सर्वाधिक विकसित कलाकृतिहरू हुन् । यी मूर्तिका मूर्तिकारलाई कैयन पिंढीको अनुभव प्राप्त थियो । यस युगको समग्र शिल्पमा आदिमकलाको कुनै पनि प्रभाव पाइदैन । मूर्तिकारले आकृतिको आदर्शलाई नैसर्गिक रूपमा स्थापित गर्नुका साथै बडो स्पष्टसित र विश्वाससित आकृति निर्माण गरेको पाइन्छ *(मार्शल, जे. १९७२ : ५६२–६३)* ।

१२. विदेशी प्रभावयुक्त कलाशैली

मार्शल, सेनार्ट, स्पुनर, पर्सिब्राउन, भागवतशरण उपाध्याय, निहाररञ्जन राय, स्मीथ जस्ता कला पारखीहरूले मौर्यकालीन कलामा विदेशी कला शैलीको प्रशस्त प्रभाव रहेको स्वीकारेका छन् *(मार्शल, जे., १९७२ : ५६३, स्पुनर, जे. आर. ए. एस., १९२०: ६३, स्मीथ, १९९० : १६, ब्राउन, पी. १९५६ : ६)* । यिनीहरूमध्ये कतिपयले मौर्यकला शैलीमा 'इरानी' प्रभाव र कतिपयले 'युनानी' प्रभाव परेको उल्लेख गरेका छन् । इरानी कलाको नक्कल अशोकका शिलास्तम्भमा भएको खासगरी स्तम्भको शीर्षमा पशु र स्तम्भमा पालिसको परम्परा इरानी कलाशैलीबाट मौर्यकला शैलीमा भित्रिएको कुरा स्वीकार्दै यस्ता शिला

स्तम्भहरू इरानको मुरघट, इस्तख, नख्श–ए–रुस्तम र पर्सिपोलस जस्ता ठाउँहरूमा रहेको मानिन्छ । बेन्जामिनले त मौर्यकलाको धेरै जस्तो पक्ष इरानी कलाको नक्कल भएको उल्लेख गरेका छन् *(रोनाल्य, वि. १९५३, ४३)*। ह्विलरले इरानी कलाकारहरूद्वारा नै मौर्य शिलास्तम्भ तयार भएको कुरा लेखेका छन् *(ह्विलर, आर. आइं एम, अर्लि इन्डिया ऐन्ड पाकिस्तान टु अशोक, केम्ब्रिज, १९५७ : १४)*। निहाररञ्जन राय र अन्य केही कलापारखीले भने मौर्य मूर्तिहरूमा युनानी शिल्प परम्पराको छाप भएको उललेख गरेका छन् । मौर्य साम्राज्य व्यापक ठूलो भएको हुनाले र यसको व्यापारीक र सांस्कृतिक सम्बन्ध अन्य मुलुकहरूसित रहेको हुनाले अन्य मुलुकको कलाशैली मौर्ययुगमा भारत भित्रिनु स्वाभाविक देखिन्छ ।

शुंग कलाशैली

मौर्यकालपछि भारतीय मूर्तिकलाको इतिहासमा उल्लेखनीय रहेको कलाशैली शुंग कलाशैली हो । यो कला शैली मुख्यतः शुंग र सातवाहन राजाहरूका समयमा विकसित भएको कलाशैली हो । यो कलाशैली खासगरी साँची, भरहुत, बोधगया र मथुरा आदि स्थानहरूमा विकसित भएको थियो । यस कालमा पनि राजकीय कला र लोककला गरी दुई किसिमकै कलाहरूको विकास भयो । यस युगमा हिन्दू र बौद्धधर्म दुवैले एकनाश रूपमा विकास गर्न सकेको हुनाले दुवै धर्मसम्बन्धी मूर्तिहरू लगायत जनसाधारणमा प्रचलित आस्था र विश्वासअनुसारका अन्य मूर्तिहरू पनि प्रशस्त बने । यस युगमा भारतको विदेशी राज्यहरूसित सम्पर्क भएबाट र कतिपय जातिहरू विदेशबाट भारत आएबाट विदेशी प्रभावको कारणले गर्दा भारतीय मूर्तिकला अझ विकसित हुनपुग्यो । स्टेला क्रेमरिसका अनुसार– "भारत वर्षको सांस्कृतिक धरोहर वैदेशिक समन्वयबाट अत्यधिक मात्रामा जीवित हुनपुग्यो । अन्य जातिहरूको सम्पर्कले गर्दा समय–समयमा यसले आफूलाई परिवर्तित गर्दै लग्यो । यसप्रकारका घटनाका लागि शुंगकाल ज्यादै प्रसिद्ध छ किनभने शुंगकालमै भारतीय संस्कृतिको सम्पर्क विदेशी संस्कृतिसँग प्रत्यक्ष रूपमा भयो । यसैगरी निहाररञ्जन राय लेख्दछन्– "यस युगमा भरहुत, बोधगया र साँचीमा विकसित भएको मूर्तिकलामा पश्चिमी एसियाबाट भित्रिएको कला शैलीको उदाहरण पाइन्छ तर यो विदेशी कलाशैली स्वदेशी कलासित यसप्रकार समाहित हुनपुग्यो कि यसको विदेशी स्वरूप समाप्त हुन पुग्यो तथा भारतीय कलाशैलीकै अभिन्न अङ्ग हुन पुग्यो । वास्तवमा शुंगकालीन कलाशैलीले भारतीय राष्ट्रिय कलाको सूत्रपात गर्नुका साथै यस कलाका प्रमुख विशेषताअन्तर्गत यसमा जनताका मानसिक, सांस्कृतिक आदर्श तथा परम्पराहरू प्रशस्त मात्रामा प्रतिनिधित्व हुन हो । यस अर्थमा यो कलाशैली मौर्यकलाशैलीभन्दा नितान्त रूपमा फरक छ *(राय, १९४५ : ५१०)* । शुंगकालीन कलाशैलीका प्रमुख लक्षणहरू निम्नअनुरूप रहेका छन् –

१. लोकजीवनको प्रस्तुति

शुंगकालीन मूर्तिकला शैलीअन्तर्गत लोकजीवन वा जनजीवनलाई जस्ताको तस्तै रूपमा प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । भरहुतको स्तूपमा मानिसका घरहरू, देव प्रतिमाहरू,

साधुका आश्रमहरू, रथ, नाव, भेषभूषा लगायत दैनिक जीवनसँग सम्बन्धित सजीव मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ। यी मूर्तिहरूले त्यसताका जनसाधारणहरूको मनोविज्ञान, आदत, भेषभूषा, हातहतियार आदिको यथार्थ परिचय गराउँदछ। साँचीबाट बुद्धको जीवनका चार प्रमुख घटनाहरू लगायत अन्य घटनाहरू जातक कथामा उल्लिखित कथाहरूका चित्रहरू, राजा प्रसेनजित र अजात शत्रुसँग सम्वन्धित ऐतिहासिक चित्रहरू, नाग र यक्षका चित्रहरू, अप्सराहरू तथा चाडपर्व समेतका मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएका छन्। मूर्ति शैलीको दृष्टिकोणले यी मूर्तिहरूमा आनन्द र सुखका जनभावनाहरू पाइन्छन्। ग्रामीण जनजीवन देखाउँदा लौवा, कामी, शिकारी, मालीहरूलाई आ–आफ्नो व्यवसायसँग सम्वन्धित उपकरणहरूसँगै देखाउनु शुंगकलाशैलीको विशेषता मानिन्छ।

२. श्रृंगार एवं अलङ्करणको विशेष प्रस्तुति

शुग कलाशैलीमा श्रृङ्गार एवं अलङ्कारको विशेष प्रस्तुति पाइन्छ। यसतर्फ शुंगकालीन मूर्तिकारको विशेष अनुराग देखापर्दछ। सजावटका लागि मात्र भाँती-भाँतीका प्रयोग गरिएको पाइन्छ। वैदिक र तोरणका स्तम्भहरूका रूप सिङ्गार्न वृक्ष, वनस्पती, पशुपंक्षी आदि वहुतादायत मात्रमा उत्कीर्ण गरिएको पाइन्छ। शिलाफलकमा चित्र उत्कीर्ण गरिसकेपछि वाँकी रहेको रिक्त भागमा श्रृङ्गार वा सजावटका निमित्त वृक्ष, वनस्पती, पशुपंक्षी आदि वनाइएको पाइन्छ।

३. मूर्तचित्रको प्रधानता

शुंगकालीन मूर्तिकला शैलीमा मूर्तचित्र निर्माण गर्ने कुराको प्रधानता पाइन्छ। कुनै कथा वा घटना विशेषलाई शिलाफलकमा उत्कीर्ण गरेर मूर्तरूप दिनमा नै मूर्तिकारको शिल्पी देखापर्दछ। यस अर्थमा यसकालका धेरैजसो मूर्तिहरू घटनाप्रधान तथा कथाप्रधान देखिन्छन् तर यस युगका मूर्तिकारले कथा र घटनालाई मूर्तरूप दिंदा वा साना र ठूला मूर्तिहरूको अंकन गर्दा, पृष्ठभूमिहरू बनाउँदा, अँध्यारो वा उज्यालोको चित्रण गर्दा त्यति सफलता पाएको देखिंदैन किनभने मूर्तिकलाको यो पक्ष शुंगकालीन समयभन्दा अगाडि विकसित नभइसकेको हुँदा शुंगकालका मूर्तिकारले यसतर्फ प्रथम प्रयास गरेको पाइन्छ। यस निमित्त उसले नयाँ–नयाँ तरिकाहरू अपनाएको देखिन्छ।

४. साँगुरो परिवेशमा मूर्तिहरूको प्रस्तुतीकरण

शुंगकालीन मूर्तिकारको विषयवस्तु जातक कथा एवं घटनाहरू भएको हुनाले मूर्तिकारले कला वा शिल्पीको प्रस्तुतीकरण गर्नुभन्दा धेरै कथा वा घटनाको प्रस्तुतीकरण गर्नमा ध्यान दिएको देखिन्छ। यसले गर्दा साँघुरो परिवेशमा तथा एउटै एकाइभित्र घटना वा कथासँग सम्वन्धित धेरै मूर्तिहरू उत्कीर्ण हुन पुगेको देखिन्छ। फलस्वरूप मूर्तिहरूको प्रस्तुतीकरण बाक्लो रूपमा हुन पुगेको पाइन्छ।

५. मुख्य मूर्ति, स्थान र परिस्थिति बारम्बार दोहरिनु

मूर्तिकारको विषय कथा वा घटना भएको हुनाले कथा वा घटनालाई सविस्तार

देखाउने उपक्रममा बेग्लाबेग्लै एकाइमा मूर्तिकारले मुख्य मूर्तिलाई र त्यस मूर्तिसँग सम्वन्धित कथाको परिस्थिति एवं स्थानलाई बारम्बार दोहोराएको पाइन्छ । मूर्तिकारको यो प्रदर्शनबाट कथा वा घटनाबारे जान्न त सकिन्छ तर एकै प्रकारका मूर्तिहरूको बारम्बार प्रदर्शन हुँदा कलाको अस्तित्व भने मेटिन्छ ।

६. पृष्ठभूमि निर्माणमा असक्षमता

शुंगकालीन मूर्तिकारले घटना वा कथासित सम्वन्धित मूर्तिहरू उत्कीर्ण गर्दा पार्श्वगत विशेषताहरू प्रदर्शन गर्न सफल हुन सकेको छैन । मुख्य मूर्तिको पछिल्तिरको दृश्य प्रस्तुत गर्दा मूर्तिकारले मुख्य मूर्तिको मास्तिरपट्टि प्रस्तुत गरेको छ, जुन दृश्यलाई आंशिक रूपमा देखाउनुपर्ने हो, त्यसलाई पूर्ण रूपमा देखाउँदा यस्तो हुन गएको हो । यसैगरी परका वस्तु साना र नजिकका वस्तु ठूला रूपमा देखाउनुपर्नेमा त्यसो गरिएको छैन । यसरी यस युगको मूर्तिकारले दृष्टि सिद्धान्तका विरुद्धमा मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ ।

७. प्रतीकात्मकताको प्रयोग

शुंगकालीन मूर्तिकलामा प्रतीकात्मकता रहेको छ । जातक कथाहरूलाई मूर्तिकलामा प्रदर्शन् गरेर बौद्ध धर्मलाई भारतभरि फैलाउने चेष्टा गरेको पाइन्छ तर त्यसताका प्रचलित हिनयान बौद्ध धर्ममा बुद्धको मूर्ति बनाउन अनुचित हुने हुँदा अनेकौं प्रतीकहरूको माध्यमद्वारा सांकेतिक रूपमा बुद्धलाई देखाउने प्रयास गरिएको पाइन्छ । यस्ता प्रतीकहरूमा बोधिवृक्ष, पद्मासन, चरणपादुका, अश्व आदि प्रतीकहरूबाट मूर्तिकारले बुद्धलाई सांकेतिक रूपमा प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । यसबाहेक अनेकौं अभिप्रायले प्रतीकात्मक रूपमा धर्मचक्र, त्रिरत्न, कल्पवृक्ष, यक्ष, यक्षिणी, नागनागिनी, स्तूप र पशुपंक्षीहरू उत्कीर्ण गरिएको पाइन्छ *(श्रीवास्तव, १९९० : २८२)* ।

८. विचारप्रधान मूर्तिहरू

शुंगकालीन मूर्तिकलाको एउटा विशेषता विचार प्रधान (Conceptional) हुनुमा रहेको छ । किनभने वस्तुलाई उसको निजी आकारप्रकारमा निर्माण नगरेर मूर्तिकारले आफूले मनमा त्यस वस्तुप्रति बनाएको विचार धारणा त्यसको प्रस्तुतीकरण गरेको पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति भरहुतबाट प्राप्त पिनपयोधरा, पृथु, नितम्वा, निश्वासना आदि यक्षिणीहरूको मूर्तिलाई लन सकिन्छ । यहाँ यक्षिणीहरूको स्थापित रूप चित्रण नभएर मूर्तिकारको विचारात्मक रूप चित्रण भएको छ ।

९. मोटोपनयुक्त मूर्ति उत्कीर्णता

शुंगयुगीन मूर्तिहरू झट्ट हेर्दा केही थेप्चो वा मोटो जस्ता देखिन्छन् । मूर्तिहरू उकेर्दा गहिरोसित छिनो नचलाएको हुँदा मूर्तिको रूप यस प्रकार देखिएको हो । सायद काठमा काम गर्ने मूर्तिकारले पाषाण फलकमा मूर्ति उकेर्ने प्रयास गर्दा यस प्रकारका मूर्ति बन्न पुगेको हुन सक्छन् । तर पछिपछिका पाषाण मूर्तिहरू केही राम्रा देखिएका हुँदा विस्तारै मूर्तिकार पाषाण मूर्ति बनाउन दक्ष भएको देखिन्छ । पछि बनेका मूर्तिहरूमा छिनो निकै गहिरो गरी चलाइएको देखिन्छ ।

१०. नवग्रह एवं हिन्दू देवतालाई स्थान

शुंगकालीन चित्रहरू खासगरी भरहुत, साँची, अमरावती, बोधगया आदिका स्तूपहरूका वेदिकाबाट प्राप्त भएका हुन् । यस हिसाबमा यहाँबाट प्राप्त मूर्तिहरू बौद्ध धर्मसित सम्बन्धित हुनुका साथै प्राप्ति स्थल पनि बौद्ध धर्मसँगै सम्बन्धित छन् तर बोधगयाको स्तूप वेदिकाबाट सूर्य रथ, इन्द्र आदि हिन्दू देवताका चित्र र हिन्दू ज्योतिषसँग सम्बन्धित मेष, वृष, मिथुन, कर्कट आदि १२ राशीहरूको चिन्ह समेत उत्कीर्ण भएको पाइन्छ *(उपाध्याय, १९८२ : ३१)* ।

गान्धार शैली

ईसाको प्रथम शताब्दी छेक भारतमा कुषाणहरूको शासन सुरु भएपछि ईसाको दोस्रो शताब्दीसम्म मूर्तिकलातर्फ दुईवटा शैलीहरूको उदय र विकास भएको पाइन्छ । जसमध्ये एउटा शैलीलाई 'गान्धार' शैली (Gandhar School of Art) भनिन्छ भने अर्कोलाई 'मथुरा' शैली (Mathura School of Art) भनिन्छ । गान्धार शैलीको मुख्य केन्द्र गान्धार क्षेत्र भएकाले यसै क्षेत्रबाट यस शैलीको नाम गान्धारशैली हुन पुगेको हो । यो क्षेत्र उत्तर–पश्चिम भारतमा पर्दछ र प्राचीन समयमा उत्तर–पश्चिम भारतको नामै नै गान्धार थियो । भौगोलिक दृष्टिकोणले गान्धार क्षेत्र विदेशीहरूको भारत प्रवेश गर्ने मूलद्वार (Gate Way) थियो । जसले गर्दा यस क्षेत्रमा इरानी, युनानी र रोमन संस्कृतिहरू एकपछि अर्को गरेर भित्रिदै गए जसले गर्दा गान्धार क्षेत्रको कलामा पूर्व र पश्चिमी कलाशैलीहरूको संगम हुन पुग्यो । लाइटनर महोदयले ई. स. १८७० मा गान्धार शैलीबाट निर्मित कतिपय कला वस्तुका सामग्रीहरू लन्डन पुऱ्याएपछि यो कलाशैलीबारे विश्वका कला पारखीहरूले थाहा पाएका हुन् । श्रीवास्तवका अनुसार यो गान्धार कलाशैली ईस्वीपूर्व द्वितीय शताब्दीदेखि नै प्रचलनमा थियो तर यसको पूर्ण विकास भने कुषाण शासकहरूको शासनकालमा नै हुन सकेको हो । गान्धार क्षेत्रमा ग्रीक कलाकारहरूले मूर्ति निर्माणतर्फ जुन शैलीलाई प्रयोग गरेका थिए । त्यही शैली नै पछि गएर गान्धार शैलीका नामबाट चिनिएको हो । यस शैलीको सम्बन्ध मुख्यतः कुषाण शासक कनिष्कसित जोड्ने गरिन्छ *(श्रीवास्तव, १९९० : ३३६)* । कतिपय विद्वान्हरूका अनुसार प्रथम शताब्दी ईस्वीमा गान्धार कलाशैलीको उत्पत्ति र विकास पछाडि 'हेलेनिष्टिक' आदर्शहरूको मुख्य हात रहेको छ । गान्धार प्रदेशमा शक वा कुषाणहरूको आधिपत्य भएपछि विदेशी कलाकार र विदेशी शैली यहाँ आउनु स्वाभाविक थियो । जसलाई कनिष्क र उसका उत्तराधिकारीहरूले संरक्षण दिए । तर छिट्पुट् रूपमा गान्धार क्षेत्रसित रोमको सम्बन्ध कुषाण युगभन्दा अगावै थियो । रोलेन्ड महोदयअनुसार पेशावरमा बुद्धका मूर्तिहरूको निर्माण सबभन्दा पहिले रोमन मूर्तिकारहरूले नै गरेका थिए । गान्धार शैलीलाई युनानी बौद्ध कलाशैली, रोमन कला शैली र इन्डो हेलेनिक कला शैली पनि भनिन्छ तर उद्भव, विकास र प्रचार क्षेत्रका आधारमा यस कला शैलीलाई गान्धार शैली भन्ने गरिन्छ । गान्धार क्षेत्रमा यस कलाशैलीका मुख्य केन्द्रहरूका रूपमा जलालावाद,

बमियाँ, हदद, स्वात घाटी एवं पेशावरलाई मानिन्छ। कनिंधम महोदयले गान्धार शैली कुषाण राजा कनिष्क र उसका उत्तराधिकारीको शासन कालमा उद्भव र विकास भएको मानेका छन् *(कनिंधम, एत्र. १८७८ : ३९)*। अधिकांश विद्वान्हरू यसै मतसँग सहमत रहेका छन्। गान्धार कलाशैलीअन्तर्गत मूर्तिहरू स्लेटी स्तरीय पाषाण (Grey Stratified Stoke) तथा छनौट पाषाण (Stone Masonary) बाट हुने गर्दथे।

गान्धार कलाशैलीअन्तर्गतका मूर्तिकारहरूले इरानी, युनानी, रोमन र भारतीय विषयवस्तुहरू एवं विचारलाई निर्माणको विषय बनाएको पाइन्छ। फलस्वरूप प्वाँख भएको सिंहाकृति, बाँदर, मानव मस्तिस्क भएको काल्पनिक पशुहरू, चन्द्रमा, तारा जडित मुकुट लगाएका मूर्तिहरू इरानी प्रभावअन्तर्गत देखापरे भने युनानी र रोमन प्रभावअन्तर्गत कोरिन्थियन, आयोनियन र डोरिक शैलीका शिलास्तम्भहरू, मालाधारी वामन मूर्तिहरू समृद्धिका श्रृङ्ग भएका देवीका मूर्तिहरू, समुद्री देवता, एतिना वा रोमा देवीका मूर्तिहरू र युनानी दृश्य अङ्कित भएका भाँडाकुँडा समेत बने। गान्धार कलाको महत्त्वपूर्ण देन मानव रूपमा बुद्धको मूर्ति निर्माण गर्नुमा रहेको छ। समष्टिगत रूपमा गान्धार कलाशैलीका निम्न विशेषताहरू देखापर्दछन्–

१. मानवरूपमा बुद्धको मूर्तिनिर्माण

गान्धार कलाशैलीको उद्भव र विकास हुनुभन्दा अगाडि बुद्धलाई प्रतीकात्मक रूपमा स्तूप, पद्मासन, अश्व, बोधिवृक्ष, खराउ आदिमा प्रस्तुत गरिन्थ्यो तर गान्धार कलाशैलीले बुद्धलाई मानव रूपमा प्रस्तुत गर्ने काम गर्‍यो। गान्धारशैलीको समयताका नै मथुराशैलीअन्तर्गतमा पनि बुद्धका मानव मूर्तिहरू निर्माण हुन थाले तर यी दुवै शैलीमध्ये कुन शैलीमा बुद्धका मानवमूर्ति प्रथमपल्ट बने। त्यसबारे अझै विद्वान्हरूमा मतभेद रहेको छ।

२. मुखमण्डल र वस्त्रमा युनानी प्रभाव

गान्धार शैलीअन्तर्गत बनेका बुद्धका मूर्तिहरू युनानी देवता एपोलोसित निकै मिल्दाजुल्दा रहेका छन्। खासगरी बुद्धको मुखमण्डल र उनले लगाएको लुगामा युनानी प्रभाव देखापर्दछ। बुद्धका लुगा रत्न र आभूषणले युक्त देखाइएका छन्। युनानी देवता एपोलोझैं उनको आँखा अन्डाकार देखाइएको छ युनानी देवता एपोलो र एकोडाइटका मूर्तिहरूको शिरमा 'उष्णीष' भएझैं वा जुरो भएझैं बुद्ध मूर्तिमा पनि उष्णीष वा जुरो वनाइएको छ। यस्तो 'उष्णीष' जुरो वा टाउकामाथिको उभारलाई 'क्रोबिलोज' (Krobylos) भनिन्छ। गान्धारकला शैलीमा बनेका वुद्ध मूर्तिहरूमा रोममा प्रचलित टोगा (Toga) जस्तो एक प्रकारको भ्यांग्रो शरीरमा लगाइएको हुंन्छ। यसवाहेक लुगामा मुजाहरू देखाउन रोमका मूर्तिहरूमा जुन प्रकारले गहिरा रेखाहरूको सहयोग लिएको पाइन्छ। ठीक त्यसैगरी गान्धार कलाशैलीमा पनि गहिरो प्रकारले लुगाका मुजाहरू वनाइएको पाइन्छ। बुद्धमूर्तिहरूका लुगाफाटा भने केही मोटो देखाइएको हुन्छ। लुगाले बुद्धमूर्तिका दुवै काँध ढाकेको देखाइन्छ। बुद्धमूर्तिहरूमा वस्त्रको ज्यादा प्रयोग गरिएको पाइन्छ। गान्धार क्षेत्रको शीतप्रद जलवायुको कारणले कलाकारले यसो गरेको हुनसक्छ।

३. आभूषणको प्रयोग

गान्धारशैलीअन्तर्गत बनेका बोधिसत्वका मूर्तिहरूमा आभूषणको ज्यादा प्रयोग भएको पाइन्छ । यसताकाका मैत्रेयका मूर्तिहरू आभूषणले अलंकृत गरिएका छन् । बोधिसत्वका मूर्तिहरूलाई राजपुरुषका रूपमा प्रदर्शित गरिएको छ । बोधिसत्वको लामो केशमाथि पगरी प्रदर्शित गरिएको छ ।

४. दाह्री जुङ्गायुक्त मूर्ति

गान्धारशैलीअन्तर्गत पहिलोपल्ट दाह्री र जुङ्गा भएका बोधिसत्व र अन्य मूर्तिहरू देखापर्दछन् । खासगरी जुङ्गा भएका मूर्तिहरू निर्माण गर्नु गान्धारकला शैलीको विशेषता देखापर्दछ ।

५. बुद्धका जीवनसित सम्बन्धित घटनाहरू शिलाफलकमा उत्कीर्ण गर्नु

गान्धार कलाशैलीअन्तर्गत बुद्धका जीवनसँग सम्वन्धित घटनाहरू पनि शिलाफलकमा उत्कीर्ण गरिएको छ । यस्ता घटनाहरूमा मायादेवीको सपना, लुम्बिनी वन आगमन, बुद्धजन्म, सिद्धार्थको वोधिसत्व रूप, यशोधरासित विवाह, राजमहलका राजश्री दृश्यहरू गृहत्याग, सम्बोधी प्राप्त, धर्मचक्र प्रवर्तन, राहुललाई दीक्षा दिएको दृश्य लगायत महापरिनिर्वाण आदि पर्दछन् । यस्ता मूर्तिहरू बनाउँदा मूर्तिकारले आफ्नो कलाशिल्पीको सफलतापूर्वक प्रयोग गरेको पाइन्छ ।

६. हिन्दू देवदेवीको मूर्तिनिर्माण

बुद्ध र वोधिसत्वका मूर्ति सरह नै गान्धार कलाशैलीमा कुवेर, हारिती, सूर्य, ब्रह्माका मूर्तिहरू पनि वनाएको पाइन्छ । कुवेर र हारतीका मूर्ति गान्धार शैलीको उत्कृष्ट नमुना मानिन्छ । हारितीको एउटा मूर्तिको दुवै काँधमा साना नानीहरू प्रदर्शित गरिएको छ । कालो स्लेटी पाषाणमा सूर्य मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको पाइएको छ । यी सबै हिन्दू देवदेवीका मूर्तिहरू गान्धार शैलीका उत्कृष्ट मूर्तिहरू हुन् ।

७. आसन र मुद्राहरू

गान्धार कलाशैलीमा स्थानक, आसन र शयन गरी तीनै प्रकारका प्रतिमाहरू निर्माण भएको पाइन्छ । कतिपय पाषाण फलकहरूमा स्थानक र आसन दुवै प्रकारका मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएका छन् । खासगरी बुद्धका मूर्तिहरूमा बुद्धलाई योगीका रूपमा, मृतअवस्थामा सुतेका रूपमा, समाधिस्त रूपमा र प्रवचकका रूपमा देखाइएको छ । यसैगरी बुद्धलाई ध्यानासन, पद्मासन, ललितासनमा र समभङ्ग मुद्रामा प्रस्तुत गरिएको छ भने उनलाई भू–स्पर्श, अभय, वरद, व्याख्यान आदि मुद्रामा देखाइएको छ । गान्धार कलाका मूर्तिकारले तीन प्रकारका बोधिसत्वको प्रतिमा बनाएको पाइन्छ । (१) राजाका भेषमा वा हातमा कमलयुक्त, पद्मापाणी वा अवलोकितेश्वर (२) हातमा पुस्तक र तरवारयुक्त मञ्जुश्री र (३) ध्यानमुद्रामा अमृत पात्र लिएको मैत्रेय ।

८. प्रभामण्डल, उर्णा र रेखा

गान्धार शैलीमा बनेका मूर्तिहरूका प्रभामण्डल साधा प्रकारले बनाइएका हुन्छन् ।

यस्ता प्रभा मण्डलहरू गोलाकारमा कुनै पनि प्रकारको अलंकरणरहित हुने गर्दथे । यसैगरी आँखीभौंका बीचमा उर्णा वा रेखाको प्रस्तुतीकरण गर्नु पनि यस कलाको विशेषता हो । प्रभामण्डलको रचना भारतीय कलालाई गान्धारकलाको महत्त्वपूर्ण देन हो ।

९. विशेष पादपीठ

गान्धार कलामा मूर्तिहरूका निम्ति पादपीठ बनाइन्थ्यो । यस्ता पादपीठहरूमा बीच भागमा केही गहिरो बनाई त्यसमाथि मूर्तिलाई प्रस्तुति गरिन्थ्यो । । बुद्धका स्थानक मूर्तिहरूको पादपीठ प्रायः वर्गाकार हुने गर्दथे । बुद्धका आसन मूर्तिहरूको पादपीठमा भने बीचमा कुनै प्रकारको छिनोको काम हुँदैन थियो । आसन मूर्तिका पादपीठलाई सिंहासनका रूपमा ग्रहण गरिन्थ्यो । वोधिसत्वका साना आकृतिहरूको दुवैतर्फ साना स्तम्भ (Cariathian Pillars) बनाइन्थ्यो *(उपाध्याय, १९८२ : ४१)* ।

१०. चुना एवं माटोका मूर्तिनिर्माण गर्नु

गान्धार कलाशैलीमा बुद्ध र बोधिसत्वका सानामूर्तिहरू चुना एवं माटोबाट पनि वनाइएको देखिन्छ । शिल्पीको दृष्टिकोणले यी विशेष महत्त्वपूर्ण छन् । यस शैलीको प्रचार भारतबाहेक मध्यएसियासम्म पुग्यो ।

११. हात्तीदन्तका नारी आकृतिको निर्माण

गान्धार कलाशैलीमा हात्ती दाँतमा आकृति बनाउने शिल्पीले स्थान पायो । यस्ता हात्ती दाँतमा अनेकौं मुद्रामा उठेका, बसेका, निहुरिएका सुन्दरीहरूको मूर्ति अंकन गरिएको छ । यस्ता सुन्दरीहरूलाई कतै मनोविनोद गरिराखेको, कतै श्रृङ्गारयुक्त, कतै हाँसिरहेको आदि अनेकौं क्रियाकलापमा देखाइएको छ ।

१२. मानव शारीरिक संरचनाको सजीव चित्रण

गान्धार शैलीको एउटा मुख्य विशेषता मानव शारीरिक संरचनाको यथार्थ र सजीव चित्रण गर्नु हो । यस शैलीमा शरीर रचना विज्ञानमाथि पूरा ध्यान दिएको देखिन्छ । शरीरका विभिन्न अङ्गहरूलाई सूक्ष्म रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। जबकि अन्य भारतीय शैलीमा शारीरिक रेखाहरूको मोटो चित्रण प्रस्तुत गरिएको छ । यस शैलीमा आकृतिहरूको अनुहारको भावलाई स्पष्ट देखाउन कलाकार सफल भएको छ । उदाहरणका निम्ति बुद्धको तपस्यारत मूर्ति वनाउँदा कलाकारले बुद्धको शरीरलाई हाड-छाला मात्र भएको कङ्कालका रूपमा देखाउनुका साथै तपस्याको यथार्थ रूपलाई पनि सफलताका साथ दर्साएको छ ।

मथुरा कलाशैली

कुषाणकालमा नै गान्धार क्षेत्रबाहेक मथुरा क्षेत्रमा पनि मूर्तिकलाको अत्यधिक विकास भयो । गान्धार शैली सरह मथुराकलाशैलीमा पनि बुद्धका मानव रूपका प्रतिमाहरू निर्माण गरियो । कुषाण राजा कनिष्क, हुविष्क, वासुदेवको समय मथुरा कलाशैलीको स्वर्णयुग मानिन्छ । शिल्पीको दृष्टिकोणले मथुराका कलाकारले भरहुत र साँचीको शिल्प

परम्परालाई नै अपनाएको थियो तर शैलीको दृष्टिकोणले मथुराको मूर्ति शिल्पी ज्यादै परिष्कृत रूपमा देखापर्दछ । मौलिकता, सुन्दरता, रचनात्मक विविधताको कारणले मथुरा कलाशैलीको स्थान ज्यादै उच्च छ । यस शैलीबाट बनेका कलाकृतिलाई बढो सरलताका साथ चिन्न सकिन्छ किनभने यसशैलीअन्तर्गत बनेका प्रतिमाहरू "रातो बलौटे पाषाण" (Red Sand Stone) बाट बनेको पाइन्छ। यी पाषाणहरू 'सिकरी' नामक स्थानबाट ल्याइन्थ्यो । मथुरा कलाशैलीका अन्य विशेषताहरू निम्न छन्–

१. सबैतिरबाट मूर्तिको निर्माण (चतुर्दिक दर्शनशैली)

कुषाणकालीन मूर्तिकारले 'सम्मुख दर्शन' हरूका साथै 'पार्श्वगत' दर्शन र 'पृष्ठगत' दर्शनका मूर्तिको समेत निर्माण गरेको पाइन्छ । मूर्तिकलामा यो एउटा नवीन प्रयोग थियो । देवता र राजपुरुषका मूर्तिहरू मूर्तिकारले खासगरी सम्मुख दर्शन (अगाडि पट्टिमात्र) शैलीमा तयार गरेको पाइन्छ भने अन्य मूर्तिहरूमा भने पार्श्वगत र पृष्ठगत शैलीलाई अपनाएको पाइन्छ ।

२. मुद्रा र कोणहरूको विभिन्नता

मथुराको मूर्तिकारले आफ्ना मूर्तिहरूमा जीवनका अनेक पक्षहरूलाई उद्धृत गरेको छ तर यसो गर्दा उसले मूर्ति चित्रणलाई अनौपचारिकताको वातावरण दिन दृश्य अनुरूपका मुद्रा र कोणहरूको प्रयोग गरेको छ । विभिन्न मुद्रा र कोणहरूको प्रयोग गरेर उसले मूर्ति फलकका दृश्यहरूमा स्वाभाविकपना दिन सकेको छ ।

३. मूर्तिको यथार्थ रचना

मथुरा शैलीभन्दा अगाडिका मूर्ति शैलीहरूमा मूर्ति बनाउँदा सम्मुख दर्शनशैली मात्र प्रयोग भएको हुँदा मूर्तिहरू चेप्टा, भएको आभास हुन्थ्यो । तर मथुरा शैलीअन्तर्गत बनेका मूर्तिहरूमा यस प्रकारको आभास हुँदैन किनभने यी मूर्तिहरूको पछिल्लो भाग साधा नभएर पछिल्लो भागतिर पनि शारीरिक संरचनाको प्रयोग मूर्तिकारले गरेको पाइन्छ । पाषाण फलकहरूमा उत्कीर्ण गरिएका मूर्तिहरूमा समेत मूर्तिको पछिल्लो भागमा केश, वस्त्र, आभूषण लगायत फूल र पशुपंक्षीका आकृतिहरू बनाएको पाइन्छ ।

४. वस्तु संरचनामा नयाँ प्रयोग

मथुरा कलाशैलीमा मूर्तिका भेषभूषामा नयाँ–नयाँ प्रयोग भएको पाइन्छ । कुषाणकालभन्दा अगाडिका मूर्तिहरूमा मोटा वस्त्रहरू प्रयोग हुन्थे भने मथुरा शैलीअन्तर्गतका मूर्तिहरूमा सुरुचिपूर्ण र हल्का वस्त्रहरूको प्रयोग सुरु भएको पाइन्छ । उदाहरणका लागि यसताका बनेका मूर्तिहरूमा प्रयोग गरिएको उत्तरीय (माथिल्लो जिउमा लगाउने लुगा) लाई लिन सकिन्छ । जसलाई मूर्तिकारले ज्यादै स्वाभाविकता प्रदान गरेको छ ।

५. एक कथा एक फलक

कुषाणकालभन्दा अगाडिको कलाशैलीमा मूर्तिकारले पाषाणमा उत्कीर्ण गर्न खोजेको कुनै कथा वा घटनाका बेग्लाबेग्लै दृश्यहरूलाई एउटै पाषाण फलक वा चौखटमा प्रदर्शित

गर्ने गर्दथे तर मथुराकलाशैलीमा घटना वा कथाका दृश्यहरूलाई एक दृश्य एक पाषाण फलक शैलीमा प्रदर्शन गर्न सुरु गरियो ।

६. जुंगाविहीन मूर्तिहरू

गान्धार कलाशैलीमा जुंगायुक्त मूर्तिहरूको निर्माण भएको छ भने मथुरा कलाशैलीमा निर्मित मूर्तिहरूमा भने मूर्तिकारले कतै पनि जुंगा बनाएको पाइदैन ।

७. अलंकृत प्रभामण्डल

मथुराशैलीअन्तर्गत बनेका मूर्तिहरूमा गान्धारशैलीमा झैं प्रभामण्डलहरू बनाइएका छन् । तर यी प्रभामण्डलहरू अलंकृत हुनुका साथै यिनीहरूको किनारमा वृत्ताकार चिन्हहरू बनाएको पाइन्छ । यस्ता प्रभामण्डलहरू अन्डाकार वा गोलाकार आकृतिमा बनाएको पाइन्छ ।

८. मूर्ति रचनामा प्रयुक्त अन्य शैलीहरू

क) **मथुराशैलीअन्तर्गत बनेको देवप्रतिमाहरूको–** पूर्ववर्ती समयमा बनेका प्रतिमाहरू सरह दाहिने काँधमा वस्त्र भएको पाइदैन । यिनीहरूको दाहिने काँध नाङ्गो देखाइएको छ । यसैगरी मथुरा कलाशैलीमा बुद्धमूर्तिहरूलाई सिंहासनमा बसेको अवस्थामा देखाइएको छ भने बुद्धका स्थानक मूर्तिहरूका दुवै खुट्टाका बीचमा सिंहाकृति बनाएको पाइन्छ । यस प्रकार गान्धार कलामा प्रदर्शित कमलासन र पद्मासनको ठाउँ मथुरा कलामा सिंहासनले ओगटेको देखिन्छ ।

ख) मथुरा कलाकारले बुद्धका मूर्तिहरूमा बुद्धको दाहिने हात अभय मुद्रामा देखाएको पाइन्छ । बुद्धको यो अभय मुद्रा, स्थानक र आसन दुवै अवस्थामा पाइन्छ । बुद्धको हातको कुहिना प्रदर्शन गर्दा मूर्तिकारले शरीरमा नटसाईकन प्रदर्शित गरेको पाइन्छ । यसैगरी यसै शैलीअन्तर्गत बनेका हिन्दू र जैन मूर्तिहरू पनि बुद्ध मूर्तिसितै मिल्दाजुल्दा रहेका छन् ।

(ग) मथुरा कलाशैलीमा पूर्ववर्ती मूर्तिकलामा भन्दा इन्द्रिय परक्तामा ज्यादा जोड दिएको पाइन्छ । खासगरी मूर्तिको शरीर रचनामा शरीरको पूर्ण सौन्दर्य देखाउनका निम्ति कलाकारले शरीरको अङ्गप्रत्यङ्गलाई घटना वा कथाअनुरूप नै निर्माण गरेको पाइन्छ । मथुराका वेदिका स्तम्भहरूमा उत्कीर्ण गरिएका नारी मूर्तिहरूको अङ्गप्रत्यङ्गको तनावको मूर्तिकारले प्रष्ट रूपमा उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ ।

यी मूर्तिहरूमा गोप्य अङ्गहरूलाई समेत स्पष्ट प्रदर्शन गर्ने कलाकारको चेष्टा झल्कन्छ ।

घ) कुमार स्वामी एवं वासुदेव शरण अग्रवाल एवं रालिन्सन जस्ता कलापारखीहरूले मथुरा शैलीलाई पूर्णतः भारतीय शैली स्वीकारेका छन् । उनीहरूका अनुसार– "मथुराशैली विशुद्ध देशीशैली हो, जसको उद्भव भरहुत र साँचीमा भयो र मथुरा, भिटा, वेसनगर तथा अन्य केन्द्रमा प्रचलित भयो । वास्तवमा यो शैली मथुराको देशी कलाकारद्वारा खोजिएको शैली थियो । यसैगरी बेन्जामिन रोनेल्डका अनुसार मथुराशैली प्राचीन भारतीय शैलीको विकसित रूप तथा पूर्ण भारतीय शैली हो *रोनाल्ड, १९५३ : ९२)* ।

ङ)	श्रीवास्तवअनुसार मथुरा कलाशैली वास्तवमा भारतीय र विदेशी दुवै शैलीको संयोग हो । यस कलाशैलीमा कमल, मणिमाला, घण्टावली, अष्टमङ्गल चिन्हहरू, शंख, वार्स्तविक र काल्पनिक पशु, गोही, व्याघ्रमच्छ, सपृच्छ पशुजस्ता भारतीय उत्पत्तिका अभिप्रायहरू पाइन्छन् भने यसका साथै मालाधारी यक्ष, कोरिस्थियन पुरुष, द्राक्षलता र कतिपय गान्धार शैलीका अलंकरणहरू पाइन्छ । जो युनानी कलाशैलीका प्रतीक हुन् । यसैगरी निमियाको सिंहसित युद्धरत हेराक्रिज, युनानी ज्युस (वृहस्पति) को गरुडद्वारा गैनामिडी अपहरणको दृश्य र मद्यपानका युनानी देवता वैकसको मध्यपान गोष्ठीको दृश्य पनि मथुरा कलाको कलाकारले उत्कीर्ण गरेको छ, जो निश्चय नै युनानी कथा वा घटनाका प्रतीक हुन् *(श्रीवास्तव, १९९० : ३२२)* । कतिपय बुद्धमूर्तिहरूका खुट्टामा युनानी ढङ्गको चप्पल र छातीमा यज्ञोपवितका ठाउँमा तावीज (जन्तर) युक्त मालाहरू बनाइएको पाइन्छ भने कतिपय बुद्धमूर्तिमा घुँघुरिएको कपाल, चिम्म परेका आँखाहरू र टाँसिएका ओठहरू बनाइएका छन् । यी सबै प्रसङ्गले मथुरा कलामा गान्धार कलाको छाप देखिन्छ ।

च)	मथुरा कलाशैलीअन्तर्गत विभिन्न सम्प्रदायका मूर्तिहरू निर्माण गरिएको पाइन्छ । बौद्धमूर्तिहरू बाहेक मथुरा कलामा जैन तीर्थाङ्कहरूको विभिन्न लक्षण सहितको मूर्ति 'सर्वातो भद्रिका' रूपमा र 'एकाकी' रूपमा ध्यान मुद्रामा आसन मूर्तिहरू र नग्न मुद्रामा स्थानक मूर्तिहरू बनाएको पाइन्छ । जैन मूर्तिहरू धेरैजसो सम्मुख दर्शन शैलीमा बनाइएका छन् भने थोरै मात्र चातुर्दिक दर्शन शैलीमा बनाइएका छन् । बुद्ध मूर्तिहरूअन्तर्गत बुद्धको जन्म, सम्वोधी, धर्मचक्रप्रर्वतन, महापरिनिर्वाणसम्वन्धी विषयवस्तुका मूर्तिहरू लगायत इन्द्रलाई भगवान् बुद्धको दर्शन, बुद्ध स्वर्गमा गएर आमालाई ज्ञान दिएर फर्किएको दृश्य तथा लोकपालहरूद्वारा बुद्धलाई भिक्षापात्र अर्पण गरेको आदि दृश्यहरू अंकित छन् । बुद्धलाई योगी र महापुरुष दुवै रूपमा देखाइएको छ ।

बुद्धका स्थानक मूर्ति महाकाय रूपमा बनाइएका छन् र चातुर्दिक दर्शन शैलीमा बनाइएका छन् । बुद्धलाई अत्यन्तै बलशाली देखाइएको छ । शरीरको तल्लो भागमा धोती र मेखला र काँधमाथि उत्तरीय देखाइएको छ । बुद्धका आसन मूर्तिहरूमा बुद्धलाई वोधिवृक्षमुनि पद्मासनमा आफ्नो दाहिने हात अभय मुद्रामा उठाइएको अवस्थामा देखाइएको छ । बुद्धका हातमा र पैतालामा धर्मचक्र र त्रिरत्नको चिन्ह, कपाल, उष्णीषद्वारा ढाकिएको, दुवैतिर चमरधारी परिचारिकामाथि पुष्प वर्षा गर्ने देवगण आदि देखाउनु मथुराशैलीको विशेषता देखिन्छ । वोधिसत्वमा खासगरी मैत्रेय र काश्यपका मूर्तिहरू यस कालमा बनेको पाइन्छ । साथै सप्तमानुषी बुद्धहरूको पनि प्रतिमा पाइएको छ । मैत्रेय बुद्धको प्रतिमामा उनको दाहिने हात अभय मुद्रामा वा कमलनाल समातेको अवस्थामा र देब्रे हातमा अमृत घडा लिएको देखाइएको छ ।

हिन्दू धर्मसम्बन्धी मूर्तिहरूमा मथुराकालीन विष्णु मूर्तिहरू प्राप्त भएका छन्, जो

धेरैजस्तो चतुर्भुजी र अष्टभुजी छन् । विष्णुका तीन हातमा शंख, चक्र, गदा र चौथो हात अभय मुद्रामा देखाइएको छ । डा. वासुदेव शरणले कुषाणकालीन चौधवटा विष्णु मूर्तिहरू प्राप्त भएको उल्लेख गर्नुभएको छ *(अग्रवाल, १९४९ : जिल्द २२, ४)* । यसबाहेक मथुरा कलाले गोपाल कृष्णका जीवनसम्बन्धी घटनाहरूलाई उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ । अवतारहरूमा वराहा अवतारको मूर्ति मात्र प्राप्त भएको छ । शिव मूर्तिहरूमा शिवको मानव रूप र लिङ्गरूप दुवै शैलीका मूर्तिहरू यस युगमा बनेको पाइन्छ । साधा एकमुखी र पञ्चमुखी लिङ्गहरू मथुराबाट प्राप्त भएका छन् । यसैगरी मानव रूपमा सूर्य मूर्तिहरू पनि यस कलाशैलीमा बने । एउटा सूर्य मूर्ति इरानी शैलीमा कोट, पाइजामा र बुट लगाएको पाइएको छ । सूर्यका हातमा कमल र तरवार देखाएको पाइएको छ । एउटा सूर्य मूर्तिमा दुवै काँधमा एउटा–एउटा पखेटा पनि देखाइएको छ । यस बाहेक संकर्षण, बलराम, कार्तिकेय, इन्द्र, वासुदेव, लक्ष्मी, दुर्गा, सप्त मात्रिका, कुवेर, नाग आदिका मूर्तिहरू पनि मथुराका कलाकारहरूले बनाएको देखिन्छ । यी मूर्तिहरू वाहेक कुषाण सम्राटहरूका मूर्तिहरू, वैभव र ऐश्वर्ययुक्त व्यञ्जनयुक्त पाइएका छन् । कनिष्कको मूर्तिमा घुँडासम्म लामो कोट र खुट्टामा गद्दादार जुत्ता लगाएको पाइएको छ ।

गुप्त कलाशैली

भारत वर्षमा चानचुन २४० ईस्वी ताकादेखि ईस्वीको छैठौं शताब्दीसम्म गुप्त शासकहरूले शासन गरेको पाइन्छ । यिनै गुप्त शासकहरूको संरक्षणमा जुन मूर्ति कलाशैली विकसित भयो, यसलाई गुप्त कलाशैली भनिन्छ । संरचना शैली र भाव सम्बोधका दृष्टिले यस युगको मूर्तिकलाले समष्टिमा भारतीय कलाकै प्रतिनिधित्व गर्दछ साथै यस युगको कलाशैलीमा अनेक नवीन मान्यताहरू र राष्ट्रिय भावनाको अभिव्यक्तिले गर्दा पूर्ववर्ती र परवर्ती कलाशैलीहरूभन्दा गुप्तकालीन कलाशैलीको आफ्नै मौलिक अस्तित्व देखापर्दछ *(श्रीवास्तव, १९९० : ३२४)* । वास्तवमा गुप्त युग भारतीय कलाको पुनर्जीवनको युग नभएर चरम उत्कर्षको युग थियो । यस युगको कलाशैली मौलिक र नवीन कलाशैली हुँदाहुँदै पनि गान्धार मथुरा कलाशैलीको परिमार्जित अत्युत्तम रूप थियो । यस कलाशैलीको निश्चित केन्द्र कुनै ठाउँमा मात्र नभएर भारतको पूर्व, पश्चिम, उत्तर, दक्षिण चारै क्षेत्रहरूमा यो कलाशैली प्रयोग भएको पाइन्छ । त्यसैले अनेकौं सामञ्जस्यता हुँदाहुँदै पनि गुप्तकालीन कलाशैलीमा कतिपय प्रादेशिक भिन्नताहरू पनि स्पष्ट देखिन्छन् । गुप्तकालमा पनि खासगरी मथुरा र सारनाथ क्षेत्र नै कलाको प्रमुख केन्द्रका रूपमा देखापर्दछ । खासगरी सारनाथ क्षेत्रमा यस कलाशैलीको व्यापक विकास हुन पुग्यो जसले गर्दा कतिपय कलापारखीहरूले यसलाई सारनाथ कलाशैली पनि भन्ने गरेको पाइन्छ । गुप्त कलाशैलीका विशिष्ट विशेषताहरू निम्न प्रकारका छन्–

१. दक्ष शिल्पी एवं शास्त्रीय शैली

गुप्तकालीन मूर्तिकलाको विश्लेषणबाट के थाहा पाइन्छ भने यस कालको मूर्तिकला

अत्यन्त दक्ष शिल्पीहरूद्वारा निर्मित मूर्तिकला थियो । ईसापूर्वका युगहरू तथा मौर्य युगताकादेखि गुप्त युगसम्म सयकडौं वर्षमा मूर्ति शिल्पीको अत्यधिक विकास हुनु स्वाभाविकै थियो फलस्वरूप गुप्तयुगीन मूर्तिकार सिद्धहस्त, दक्ष र पोख्त मूर्तिकार थियो भन्ने कुरामा शंका रहँदैन । त्यसैले यस युगमा बनेका मूर्तिहरू पूर्ववर्ती युगमा बनेका मूर्तिहरूभन्दा संरचना, शैली र भाव सम्बोधका दृष्टिले ज्यादै राम्रा देखिनु स्वाभाविकै हो । यस बाहेक गुप्तकालीन मूर्तिकला प्रतिमाशास्त्रमा उल्लिखित विधानअनुरूप देखिन्छ जसले गर्दा मूर्तिको आनुपातिक तालमेल लगायत यथार्थता र स्वाभाविकता एवं प्रतिमाशास्त्रीय लक्षणहरूयुक्त मूर्ति यस युगमा बन्न सकेका हुन् । मजुम्दार लेख्दछन्– "गुप्त युगसितै भारतीय मूर्तिकलाले शास्त्रीय युगमा प्रवेश गरेको पाइन्छ । शताब्दीयौंदेखि निरन्तर मूर्तिकार, मूर्ति शिल्पमा कार्यरत रहेको हुनाले यो कला प्रविधि, यस युगताकासम्म पूर्णतामा पुगिसकेको थियो । यसमा एउटा निश्चित शैली विकसित भइसकेको थियो । त्यसैले शुद्धता र यथार्थताका साथ सौन्दर्यका आदर्शहरूलाई निर्माण गर्‍यो *(मजुम्दार, १९५४ : ४१३)* ।"

२. मौलिक भारतीय शैली

गुप्तकालीन मूर्तिकला शैलीले समग्र रूपमा भारतीय कलाशैलीलाई नै प्रतिनिधित्व गर्दछ । यसभन्दा पूर्ववर्ती कालमा विकसित भएका कलाशैलीहरूमा कतिपय विदेशी प्रभाव वा तत्त्वहरू स्पष्ट देखा पर्दथे । गान्धार र मथुरा कला शैली यसका उदाहरण हुन् तर गुप्त कला शैलीमा भने भारतीय तत्त्वहरूद्वारा ओतप्रोत शैली देखापर्दछ । गुप्तयुगीन मूर्तिकारले आफ्नो दक्ष र पारखीहातहरूले भारतीय मूर्तिकलामा देखापर्ने विदेशी प्रभावहरूलाई दूधमा चिनी घोलेजस्तै घोलेर एकातिर आत्मसात गर्‍यो भने अर्कोतिर भारतीय नवीनतम तत्त्वहरूलाई समावेश गरेर मूर्तिकलाको सम्पूर्ण स्वरूपलाई नै पूर्ण भारतीयकरण गर्न सफल भएको पाइन्छ । उदाहरणका निमित्त गान्धार कलाको देनका रूपमा रहेको र विदेशी कलाशैलीको प्रभावको रूपमा स्वीकारिएको मूर्तिका प्रभामण्डलहरूलाई गुप्त मूर्तिकारले अनेकौं बेलबुट्टा, ढाँचा र नक्कली कार्यद्वारा अलंकृत गरेर नौलो र आकर्षक रूपमा प्रदर्शित गरे । विदेशी प्रभावका रूपमा भारत भित्रिएको प्रभामण्डल मौलिक भारतीय प्रभामण्डल हुन पुग्यो ।

३. आध्यात्मिक भावहरूको अभिव्यक्ति

गुप्तयुगीन मूर्तिकलाशैलीको ठूलो विशेषता केमा रहेको छ भने यस कलाशैलीले मूर्तिको शारीरिक संरचनामा ज्यादा ध्यान दिनुको साटो देवदेवीका मूर्तिहरूमा आध्यात्मिक भावको अभिव्यक्तिलाई प्रधानता दिएको पाइन्छ । गुप्त मूर्तिकारले बनाएका मूर्तिमा आध्यात्मिक कान्ति र आन्तरिक शान्ति व्याप्त पाइन्छ । सारनाथबाट प्राप्त बुद्धको ध्यानमग्न मूर्ति, मथुरा संग्रहालयमा रहेका बुद्धको मूर्ति, ब्रिटेनको बकिम्घम संग्रहालयमा रहेको बुद्धको मूर्तिले गुप्त कलाको यस विशेषताको प्रष्ट प्रमाण पेस गर्दछ । बुद्धका मुखमण्डलमा रहेको कठोर अनुशासन, स्नेह, सन्तुलन, करुणा, आत्मविश्वास तथा आनन्दका भावनाहरूको प्रकटीकरणमा मूर्तिकारले शरीर संरचनाभन्दा ज्यादा ध्यान दिएको पाइन्छ । जबकि पूर्ववर्ती कलाहरूमा तथा विदेशी कलाशैलीहरूमा शारीरिक अवयवहरूको पुष्टता, कोमलता, कठोरता

र सौर्यको प्रकटीकरणमा ज्यादा जोड दिइन्थ्यो । कुमार स्वामी लेख्दछन्– "गुप्तकालीन कला निःसन्देह आध्यात्मिकतायुक्त छ । तथापि यो आध्यात्मिकता समाज विरोधी छैन । यस आध्यात्मिकताको सामाजिक जीवनसित सामञ्जस्यता स्थापित छ । यस कलाको आधारभूत विशेषता सदैव धार्मिक छ तर धार्मिकताको प्रतिपादनमा आध्यात्मिक भावना र जीवनका अनुभवहरूलाई सही ढङ्गबाट अन्तर्निहित गर्ने काम भएको छ *(कुमार स्वामी, १९०८)*।

४. वस्त्र एवं पहिरनमा नवीन शैली

आध्यात्मिक भावनाको अभिव्यक्तिका साथै गुप्तकालीन मूर्तिकारले मूर्तिनिर्माण गर्दा मूर्तिको वस्त्र एवं पहिरनमा समेत नवीन शैलीको प्रयोग गरेको पाइन्छ । मूर्तिमा पहिरन प्रस्तुत गर्दा मूर्तिकारले पारदर्शकका रूपमा प्रस्तुत गरेर मूर्तिका अङ्गप्रत्यङ्गलाई प्रष्टाउन खोजेको पाइन्छ । झिना वस्त्रहरू र चटक्क मिलेको आवरणमा मूर्तिलाई प्रस्तुत गर्नुमा नै मूर्तिकारको विशेषता देखिन्छ । यस कालमा बनेका मूर्तिहरूमा कम्मरमा बाँधिएको धोती तथा दुवै काँधलाई छोपेर घुँडासम्म पुग्ने गरी लगाइएको संघाती प्रमुख हुन् । पूर्ववर्ती मथुराशैलीका मूर्तिहरूमा मूर्तिको दाहिने काँध नाङ्गै हुन्थ्यो । कुनै वस्त्रले त्यसलाई छोपिदैनथ्यो तर गुप्त कलाशैलीमा दुवै काँधलाई वस्त्रले ढाक्ने नवीनशैली देखापऱ्यो । अन्तिम गुप्त कालतिरका गुजरात र राजस्थान खासगरी कोटा, आवा आदिका मूर्तिहरूमा स्थानीय भेषभूषाको पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

५. केश सज्जा र मुकुट

कुषाणकालीन मथुरा कलामा केश सज्जा प्रस्तुत गर्ने प्रचलन पाइदैन तर गुप्तयुगीन कलाकारले यसतर्फ पनि नयाँ प्रयोग गरेको पाइन्छ । उसले पुरुष मूर्तिमा झुण्डिएको केश देखाउनुका साथै नारी मूर्तिमा अलकजाल (केश विन्यास) देखायो । यसताका मूर्तिकारले पुरुष मूर्तिमा आकर्षक मुकुट, जट्टा मुकुट र जटासमेत (शिव मूर्ति) देखाएको छ । सूर्य मूर्तिहरूमा मुकुटको प्रयोग एकनाशले पाइन्छ । उदाहरणका लागि भुमरा, कुमारपुर र काबुल संग्रहालयमा संरक्षित सूर्य मूर्तिलाई लिन सकिन्छ ।

६. हिन्दू देवदेवीसम्बन्धी मूर्ति शिल्पी

गुप्त कलाकारले हिन्दू देव प्रतिमाअन्तर्गत विष्णु, वराह, नरसिंह, वामन, राम, कृष्ण, शिव, पार्वती, गणेश र सूर्य आदिहरूका मूर्तिहरू निर्माण गरेको पाइन्छ । यस्ता मूर्ति खासगरी, स्थानक, आसन र शयन रूपमा बनाइएका छन् । शिवको लिङ्ग र मानवीय दुवै रूपको प्रस्तुतीकरण गरिएको पाइएको छ । एक मुखे लिङ्गहरूमा जटाजुट, अर्धचन्द्रमा र त्रिनेत्रहरू बनाइएको पाइएको छ । अर्धनारीश्वर शिवका मूर्तिहरू पनि यसताका बने । हरिहरका मूर्ति पनि यसताका बनेका पाइन्छन् । गणेशका मूर्तिहरू लड्डुप्रिय गणेशका रूपमा बनाइएका छन् । सूर्य मूर्ति बनाउँदा गुप्त कलाकारले मथुरा कलाशैलीलाई पूर्ण बहिष्कार गरेको पाइन्छ । सूर्यलाई भारतीय पहिरनमा धोती, मुकुट, वनमाला र हातमा कमल लिएको देखाइएको छ । शयन मूर्तिहरूमा विष्णुको शयन मूर्ति मात्र प्राप्त भएको छ ।

७. बौद्धमूर्ति शिल्पी

बौद्धमूर्ति शिल्पीअन्तर्गत अभय र धर्मचक्र प्रवर्तन, भू-स्पर्श मुद्रामा बनेका विशेष उल्लेखनीय रहेका छन् । बुद्धमूर्तिहरूमा वस्त्र संरचनामा परिष्कृत देखापर्दछ । वस्त्रका मुजाहरू पातला र कलापूर्ण बनाइएका छन् । अलंकृत प्रभामण्डल र घुँघुरिएको कपाल बुद्ध मूर्तिहरूमा विशेष सफलतापूर्वक बनाइएका छन् । झिनो वस्त्रको प्रयोगले बुद्धका प्रत्येक अङ्गहरू प्रष्ट झल्कने बनाइएको छ । कुनै–कुनै मूर्तिमा प्रयोग भएको प्रभामण्डलको माथिल्लो दुवै किनारामा आलिढ र प्रतालिढ मुद्रामा नारीहरू समेत बनाइएको छ । स्थानक मूर्तिहरू खासगरी अभय र वरद मुद्रामा देखिन्छ । बुद्ध मूर्तिहरूमा उर्णाको अभाव छ भने प्रतिमाका निमित्त कमलासन र सिंहासन विशेष रूपमा प्रयोग भएको पाइन्छ । साथै यस्ता मूर्तिहरूको आँखा आधी वन्द अवस्था (अर्ध उन्मिलन) मा देखाइएको छ ।

८. जैन मूर्ति शिल्पी

जैन मूर्तिहरू नग्न मुद्रा, ध्यान मुद्रा, अन्जान वाहु मुद्रामा बनाइएका छन् । हात र पैतालामा चर्म चक्रको चिन्ह, निधारमा उर्णा वा केश गुच्छा बनाइएको पाइन्छ । जैन मूर्तिको प्रभामण्डल विशेष सजावटका रूपमा बनाइएको पाइन्छ । खासगरी जैन तीर्थाङ्करको मूर्ति यस कालमा ज्यादा बनेको पाइन्छ ।

९. पाषाण फलकमा उत्कीर्ण एवं मृणमय मूर्ति शिल्पी

गुप्तकलाको मूर्तिकारले सिङ्गो र सक्ला मूर्तिहरूबाहेक पाषाण फलकहरूमा समेत कथा वा घटनाका मूर्ति चित्र बनाउनका लागि प्रयोग गरेको पाइन्छ । बुद्धका जीवनका प्रमुख घटनाहरू, पौराणिक कथाका दृश्यहरू र अनेकौं फूलबुट्टा र पशुहरू यस्ता फलकहरूमा उत्कीर्ण गरिएको छ । सारनाथ संग्रहालयको र मुंगेरबाट प्राप्त पाषाण फलक र देवगढ दशावतारको भित्ते चित्र, उदय गिरी गुफाको भित्ते चित्र, मनियार मठ र नालान्दाको पाषाण चौखटमा उत्कीर्ण मूर्तिहरू उल्लेखनीय छन् । यसैगरी गुप्त कालका कतिमय मृण्मय मूर्तिहरू प्राप्त छन्, जसमा गुप्तकालको कलाशैली प्रष्ट झल्कन्छ ।

१०. आभूषणहरूको प्रयोग

गुप्त कलाशैलीअन्तर्गत मूर्तिलाई आकर्षक देखाउन मात्र नभएर प्रतिमाशास्त्र अनुरूपका आभूषणहरूको प्रयोग गरिएको छ तर यसरी आभूषण प्रयोग गर्दा मूर्तिको स्वाभाविकतालाई असर नपर्ने गरी मुख्य आभूषणहरूको प्रयोग गरेको पाइन्छ । खासगरी हिन्दू देवदेवीको मूर्तिमा मुकुट, वनमाला, हार, केयुर, कुण्डल, जटाहार, माला, किरिट, मुकट आदि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

पाल–सेन कलाशैली

ईसाको आठौं शताब्दीको मध्यदेखि उत्तर भारतमा क्रमश: पाल र सेन शासकहरूले शासन गरे । यी राजाहरूको शासनकालमा प्रचलित भएको कला शैलीलाई नै पाल–सेन

कलाशैली भनिन्छ। पाल र सेन राजाका पालामा प्रचलित मूर्तिकला शैलीमा प्रस्तर छनौटमा मात्र अथवा मूर्तिका माध्यममा मात्र फरक देखापर्दछ। खासगरी उत्तर भारतको विहार र बङ्गालको क्षेत्रमा पाल–सेन कलाशैलीको विकास भएको पाइन्छ। कतिपय कलापारखीहरूले यस शैलीलाई पूर्वी भारतीय कलाशैली पनि भन्ने गरेको पाइन्छ। यस शैलीको मुख्य केन्द्र मगध थियो। त्यसैले यसलाई मगधशैली पनि भन्ने गरिन्छ *(उपाध्याय, १९८२ : ५४)*। यो शैली ईस्वी आठ समय (८००) देखि लिएर बाह्र सय (१२००) ईस्वीसम्म बङ्गाल–विहारका क्षेत्रमा एकनाशसित प्रयोगमा रह्यो। यस शैलीले उत्तर प्रदेशको पूर्वोत्तर क्षेत्र समेतमा प्रभावित गरेको पाइन्छ *(श्रीवास्तव, १९९० : ३६९)*। यस शैलीमा फुस्रा एवं काल र चिल्ला प्रस्तरहरू मूर्ति बनाउन प्रयोग गरियो। यस्ता प्रस्तरहरू राजमहलका पहाडी क्षेत्रबाट प्राप्त गरिन्थ्यो। यस बाहेक पालकालीन मूर्तिकलामा माध्यमका रूपमा धातुको प्रयोग समेत भएको पाइन्छ। पालसेन कलाशैलीका मुख्य–मुख्य विशेषताहरू निम्न रहेका छन्–

१. शास्त्रीय नियमको उल्लंघन

पालसेन कलाको प्रमुख विशेषता शास्त्रीय नियमको उल्लंघनमा रहेको छ। गुप्तकलाशैलीअन्तर्गत प्रतिमा शास्त्रीय नियम र निर्देशनमा रहेर मूर्तिकारले कुनै पनि मूर्तिको निर्माण गर्दथे तर पाल राजाहरूको समयताकादेखि विकसित हुन पुगेको तन्त्रवादी धारणाका कारणले गर्दा समाजमा अनेकौं नयाँ तान्त्रिक देवदेवीहरूको लोकप्रियता बढ्यो। यस्ता देवदेवीहरूका बारेमा प्रतिमाशास्त्र मौन थियो। फलस्वरूप यस्ता देवदेवीहरूको प्रतिमा बनाउँदा प्रतिमाशास्त्रको सीमा वाहिर बनाउनुपर्ने भयो। तन्त्रशास्त्रले व्याख्या गरेअनुरूप धेरै हात, खुट्टा र टाउका भएका मूर्तिहरू यस युगमा बने। यसैगरी गहनाको प्रयोग पनि मूर्तिकारले अत्यधिक मात्रामा गऱ्यो। यसरी यो कलाशैली शास्त्रीय कलाशैलीका ठाउँमा तन्त्रीय कलाशैलीका रूपमा देखापऱ्यो।

२. गहना एवं आभूषणको प्रचुरता

यस युगका मूर्तिकारहरूले आफ्ना मूर्तिहरूलाई रूप र सुन्दरता दिनका निम्ति गहना र आभूषणको अत्याधिक मात्रामा प्रयोग गरेको पाइन्छ। आफ्नो शिल्पीद्वारा मूर्तिको सौन्दर्यता झल्काउनुभन्दा बढी मूर्तिको पार्थिक सौन्दर्यता देखाउनु मूर्तिमा आभूषणहरूको भरमार प्रयोग यस युगका मूर्तिकारहरूले गरेको पाइन्छ। यहाँसम्म कि वैराग्य बुद्धको मूर्तिलाई समेत आभूषणले अलंकृत गरेको पाइन्छ। बोधिसत्वका मूर्तिहरूमा समेत ज्यादै आभूषणको प्रयोग गरेको पाइन्छ। किरिट मुकुट, हार, कंगन, बाजुबन्ध आदि अनेकौं आभूषणयुक्त मूर्तिहरू यस युगका कलाकारहरूले निर्माण गरे। कुर्कीहारबाट प्राप्त लखनउ संग्रहालयमा भएको एउटा बुद्धमूर्ति अति अलंकारका कारणले गर्दा कुण्ठित सौन्दर्य भएको अवस्था देखिन्छ।

३. द्वेषपूर्ण मनोवृत्तिबाट मूर्तिको निर्माण

त्यसताका समाजमा प्रचलित विभिन्न सम्प्रदायहरूबीचको घृणा र द्वेषका कारणले गर्दा तथा तन्त्रवादी सम्प्रदायले आफ्नो वर्चश्व हिन्दू देव-देवताहरूमाथि देखाउन हिन्दू देव-

देवताहरूलाई अपमानित गर्ने खालका अनेकौं तान्त्रिक देव प्रतिमाहरूको निर्माण गऱ्यो । यस्ता देव प्रतिमाहरू अपराजिता, पर्णशवरी, विघ्नान्तक जस्ता मूर्तिहरूलाई हिन्दू देव गणेशलाई दलित गर्दै गरेको निर्माण गरियो । यसैगरी त्रिलोचन विजयद्वारा शिव–पार्वतीलाई पद दलित गर्दै गरेका, बज्र हंकारद्वारा भैरवलाई मर्दन गर्दै गरेको हरिहरिहरिवाहन लोकेश्वरले गरुडमाथि आरुड विष्णुलाई आफ्नो वाहन बनाएको आदि मूर्तिहरू समेत पालकला शैलीअन्तर्गत निर्माण भएको पाइन्छ ।

४. बौद्धमूर्ति कलामा नवीन शैलीको प्रयोग

पाल–सेन कलाशैली अन्तर्गत विविध नौला बुद्धमूर्तिहरूको निर्माण गरियो । यसअन्तर्गत प्रधान मूर्तिको प्रभावलीको चारै किनारामा बुद्धका जीवनसँग सम्बन्धित घटनाहरूलाई प्रदर्शन गरियो । साथै स्वतन्त्र मूर्तिहरूका माध्यमबाट पनि बुद्धका जीवनका घटना तथा अन्य कथाहरूलाई समेत प्रदर्शन गरियो । कलाकारले पनि बुद्धमूर्तिहरूका निधारमा उर्णाको प्रदर्शन गरेको पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति पटना म्युजियमको बुद्धमूर्तिलाई लिन सकिन्छ । कतिपय बुद्धमूर्तिहरूको मुखमण्डल ध्यानयुक्त योगीका रूपमा नदेखाएर सिंहासनमा बसेको दर्पयुक्त (घमण्डी) राजाको रूपमा देखाइएको छ *(श्रीवास्तव, १९९० : ३७३)* । बुद्धमूर्तिहरूलाई पाँच ध्यानी बुद्धका सूक्ष्म आकृतिसित साथै षडाक्षरी र मणिधरसित पनि देखाइएको छ । यसैगरी त्रिमुखी र षडभुजी मारिचीलाई सातवटा सुँगुरका बच्चाहरूले तानेको रथमा प्रदर्शित गरिएको छ *(स्मीथ, १९९०, प्लेट नं. ९८)* ।

५. ज्वालावली र प्रभामण्डल

पाल–सेन कलाशैलीले मूर्तिहरूको निर्माणमा ज्वालावलीको प्रयोग सुरु गरेको पाइन्छ । पूर्ववर्ती कलाशैलीमा ज्वालावलीको प्रयोग पाइदैन । खासगरी प्रतिमाहरूलाई सौन्दर्य प्रदान गर्ने, अलंकृत गर्ने मनोविज्ञानले गर्दा यस युगका मूर्तिकारले मूर्तिहरूमा वृत्तयुक्त ज्वालावलीको निर्माण सुरु गरेको देखिन्छ । सम्पूर्ण मूर्ति फलकको पृष्ठ भागलाई अलंकारका निमित्त ज्वालावलीमा परिणत गरेको पाइन्छ । कतिपय मूर्तिहरूका ज्वालावलीमा बिन्दुयुक्त वा फूलबुट्टायुक्त पनि पाइएको छ । ज्वालावलीको आकार भने चोसो परेको अण्डाकार वा गोलाकार रूपमा पाइन्छ । यसैगरी मूर्तिको शिरको पछाडि देखाइने प्रभामण्डलमा समेत पाल कलाशैलीले आफ्नो मौलिकता थपेको पाइन्छ । यसताका बनेका कतिपय मूर्तिहरूका प्रभामण्डल चोसो आकारबाट निर्माण गरिएको पाइन्छ ।

६. कमलासन शैली

पाल–सेन कलाशैलीमा प्रायः जसो मूर्तिहरू दोहोरो कमलासनमा उभिएका (स्थानक) वा बसेका (आसन) रूपमा बनाइएको पाइन्छ । कलाकारले दोहोरो पद्मासन बनाउँदा तलतिर पट्टिको कमलासनलाई घोप्टो स्वरूपमा र माथिपट्टिको कमलासनलाई उत्तानो स्वरूपमा निर्माण गरेको छ । कमलासनमा प्रयोग भएका घोप्टो र उत्तानो दुवै कमल फूलका पल्लवहरूलाई भने विकसित रूपमा प्रदर्शित गरिएको छ *(श्रीवास्तव, १९९० : ३६९)* । पाल-सेन कलाभन्दा पूर्ववर्ती देव प्रतिमाहरू प्रायःजसो एकोहोरो कमलासनमा मात्र

प्रस्तुत गरिन्थ्यो । यस अर्थमा दोहोरो पद्मासनको प्रयोग र त्यसको घोप्टो, उत्तानो स्वरूप पाल–सेन कलाशैलीको नौलो विशेषता देखिन्छ ।

७. मूर्ति–फलकमा हावाका निमित्त ठाउँ राख्ने शैली

पास–सेन कला शैलीमा बनेका मूर्तिहरूको अङ्गप्रत्यङ्गबीचको ठाउँ खाली छाड्ने शैली देखापर्दछ । यसो गरेर मूर्तिकारले मूर्तिलाई हावादारी बनाएको देखिन्छ । खासगरी मूर्तिहरूको हात र जीउका बीचमा तथा दुवै खुट्टाका बीचमा र पूरै प्रस्तर खोलेर हावादारी बनाएको पाइन्छ । यसकालमा बनेका धातुमूर्ति लगायत विदेशी संग्रहालयमा संग्रहित मूर्तिहरू यसका उदाहरणहरू हुन् ।

८. मूर्तिको पृष्ठभागको शैली

पाल–सेन कला शैलीको मूर्तिकारले गुप्त कलाशैलीमा झैं चातुर्दिकदर्शनका मूर्तिहरू नबनाएर सम्मुख दर्शनका मूर्तिहरू बनाएको पाइन्छ । मूर्तिफलक वा मूर्तिलाई मन्दिरको गर्भगृहको भित्तामा राख्ने प्रयोजनका कारणले गर्दा मूर्तिकारले यसो गरेको हुन्छ । यस कालमा बनेका मूर्तिहरूको पृष्ठ भागको पाषाण प्रकृति अवस्थामा नै छाडिएको पाइन्छ । पृष्ठ भागलाई समथर वा चिल्लो बनाउने कामसम्म भएको छैन । प्रायः मूर्तिकारले समकोण वा चतुर्भुज आकारको प्रस्तरलाई शीर्ष भागमा चोसोयुक्त बनाएर मूर्ति निर्माणका लागि प्रयोग गरेको पाइन्छ *(उपाध्याय, १९८२ : ५५)* ।

९. अस्वाभाविकता र भद्दापन

पाल कलाशैलीअन्तर्गत कैयन मूर्तिहरू आकर्षक, राम्रा र स्वभाविक रूपमा बनिएका भए तापनि अन्य कतिपय मूर्तिहरू धेरै हात खुट्टा, धेरै आयुधहरू र ज्यादा आभूषणहरूको प्रयोगको कारणले अस्वभाविक र भद्दा समेत देखिन्छन् । खासगरी तान्त्रिक धारणाअन्तर्गत वनाइएका बौद्ध देवदेवीहरूका मूर्तिहरूमा स्वभाविकता र सौन्दर्यताको कमी देखा पर्दछ । उदाहरणका निम्ति पटना संग्रहालयमा रहेको कहल गाउँबाट प्राप्त लोकेश्वरको मूर्ति मगधवाट प्राप्त कलकत्ता संग्रहालयमा रहेको अञ्जलिवद्ध मुद्रामा रहेको लोकेश्वरको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ *(श्रीवास्तव, १९९० : ३७४–७५)* ।

राजपुत एवं पहाडी कला शैली

मध्यकालमा भारतवर्षमा अनेकौं स-साना राज्यहरू बेग्लाबेग्लै शासकहरूद्वारा स्थापित भएको पाइन्छ । यस्ता स-साना राज्यहरूमध्ये खासगरी पश्चिम भारतमा राजपुतहरूको शासन कायम हुन गयो । पश्चिम भारतको राजस्थान एवं विकानेर, जोतपुर, उदयपुर आदि टुक्रे राज्यहरूमा राजपुतहरूको शासनताका यिनीहरूकै संरक्षणमा विकसित हुन पुगेको कला शैलीलाई नै राजस्थानी वा राजपुत कलाशैली भनिन्छ । राजपुत रजौटाहरू ज्यादै कलाप्रेमी थिए । त्यसैले यिनीहरूको राज्यमा बसेका मूर्तिकार र चित्रकारहरूले राजा, भारदारहरूको संरक्षणमा अनेकौं मूर्ति र चित्रहरू बनाए । मूर्ति र चित्रहरू सरह नै

राजपुतहरूको युगभरि उनीहरूको सौख र आस्था अनुरूपको नयाँ वास्तुशैली पनि विकसित हुन पुग्यो । मन्दिरहरूमा देखा पर्ने यस वास्तुशैलीलाई पनि राजपुत वास्तुशैली भनिन्छ । यसताका मन्दिरको गर्भगृहमा मूल देवताको मात्रै स्थापना नगरिएर मन्दिरलाई आकर्षक र अलंकरणयुक्त वनाउका निमित्त मन्दिर वरिपरि गर्भगृहको मूल देवतासित सम्बन्धित अनेकौं सहायक देवीदेवताहरू समेतको मूर्ति स्थापना गरिएको पाइन्छ । यसप्रकार राजपुत युगभरि नै मूर्तिकला, चित्रकला र वास्तुकला गरी तीनवटै कलाका क्षेत्रमा एउटा नौलो शैली प्रचलित हुन पुग्यो जसलाई राजपुत कलाशैली भनिन्छ ।

कतिपय कलापारखीहरूका विचारमा भने थुप्रो नयाँ र मौलिक विशेषताहरू हुँदाहुँदै पनि राजपुत कलाशैली वास्तवमा पाल कलाशैलीकै विकसित रूप मात्र हो किनभने मूर्ति, चित्र वा वास्तुको निर्माण गर्दा राजपुतयुगीन कलाकारले पालकलाशैलीका विशेषताहरूलाई नै देश, काल परिस्थितिअनुरूप प्रयोग गरेको पाइन्छ । साथै पालशैल कलामा देखा परेको तान्त्रिक प्रभाव राजपुत कलाशैलीमा चरम बिन्दुमा पुगेको पाइन्छ । तान्त्रिक प्रभावको कारणले गर्दा नै यस कलाशैलीअन्तर्गत बनेका मूर्ति एवं चित्रहरू अनेकौं हात, खुट्टायुक्त, अनेकौ आयुधहरू लिनुका साथै शारीरिक संरचना स्वभाविक नभएर डरलाग्दा, भयानक र ज्यादै अलंकरण र आभूषणको प्रयोग भएका देखिन्छन् ।

मूर्तिहरूको निर्माण गर्दा समेत तान्त्रिक प्रभावको कारणले नै राजपुत कलाशैलीमा प्रतिमा लक्षण, विधान र नियमलाई समेत उल्लंघन गरेको पाइन्छ । यसबाहेक राजपुत कालभरि नै पूजा, उपासनाका निम्ति देवमूर्ति बनाउने परम्परा बाहेक मन्दिर वा महलको आकर्षणका निम्ति पनि वा सजावट र अलंकरणका लागि पनि अनेकौं मूर्तिहरू बनेको पाइन्छ ।

राजपुत राजा, रजौटाहरूको अहियासी र सामन्तशायीको कारणले गर्दा राजपुत कलाशैलीको एउटा महत्वपूर्ण विशेषता मिथुन, कामुक र अश्लील मूर्तिहरू स्थापना हुनमा रहेको पाइन्छ । खासगरी यसकालमा बनेका नारी मूर्तिहरू ज्यादै कामोत्तेजक र अश्लील देखा पर्दछन् । यसैगरी राजपुत युगको चित्रकलामा पनि अश्लीलता र कामुकताको खुला प्रदर्शन देखापर्दछ । यस युगका कलाकारले नारीको नाङ्गो सौन्दर्य देखाउन विशेष मेहनत गरेको देखिन्छ । नारीका सुडौंला, हात, पाखुरा, पुष्ट स्तन, पिडौंला, तिघ्रा, नितम्व आदि देखाउन कलाकार ज्यादै लालायित देखापर्दछन् ।

राजपुत कलाशैलीमा, राजपुत सौर्यता, वीरता आदिको पनि प्रस्तुतीकरण भएको देखिन्छ । यस युगमा सौर्यता एवं वीरत्व प्रदर्शन हुने खालका अनेकौं चित्रहरू र मूर्तिहरू निर्माण गरिएको पाइन्छ । चित्रहरू वा मूर्तिहरूको अनुहारमा सौर्यता र वीरताको भाव प्रदर्शन गर्नमा कलाकार सफल देखिन्छ । यस बाहेक कलाकारले अनेकौं वीर वीराङ्गनाहरूको चित्र एवं मूर्ति समेत निर्माण गरेको पाइन्छ ।

समष्टिगत रूपमा राजपुत कलाशैलीले राजपुतहरूको लौकिक जीवनसित सम्बन्धित पहिरन, गरगहना आदि लगायत राजपुत संस्कृतिलाई अभिव्यक्त गर्नुका साथै राजपुतहरूको

मानसम्मान, शक्ति, वैभव, सौन्दर्यप्रियता, विलासितालाई समेत प्रस्तुतीकरण गर्दछ।

राजपुतशैलीका प्रारम्भिक कालका चित्रहरूमा मालवा र गुजरातको प्राचीन ग्रन्थचित्र शैलीको ठूलो प्रभाव पाइन्छ *(वांग्देल, २०३४ : ५७)*। उदाहरणका निम्ति पुरुष र नारीका अनुहारमा सरल र स्पष्ट रेखाबाट ठूला–ठूला आँखा, चुच्चे नाक तथा ओठ र च्यापु देखाउनुका साथै बुट्टाविहीन पृष्ठभूमि बनाउनु राजपुत चित्रकला शैलीले मालवा र गुजरातबाट प्राप्त गरेको प्रभाव हो।

राजपुत कलाशैली पछि गएर अनेकौं स्थानीय शैलीमा छुट्टिन पुगे। वेग्लावेग्लै राजपुत राज्यहरूमा फरक–फरक कलाशैलीको परम्परा वस्न पुग्यो। यसप्रकार राज्यपिच्छेका कलाकार र चित्रकारहरूको मूर्ति वनाउने, चित्र लेख्ने निजी परिपाटीहरू प्रारम्भ हुन पुग्यो। जस्तै मेवाड परम्परा, भाँगडा परम्परा, अजमेर परम्परा, गडवाल परम्परा, वासोली परम्परा, मालव परम्परा आदि भनिन थालिए। यसरी छुट्टिएर देखापरेका परम्पराहरूमध्ये वासोली, काँगडा र गडवालतिर प्रचलित परम्परालाई संयुक्त रूपमा पहाडी कलाशैली भनेर भनिन थालियो। यसप्रकार यो पहाडी कलाशेली उत्तर भारतको पहाडी भेगमा प्रचलित कलाशैली देखापर्दछ। पहाडतिर ज्यादा प्रचलित भएको हुँदा यसलाई पहाडी कलाशैली भनिएको हो। भारतको कुमाउँ, गडवाल, काँगडा लगायत नेपालको कर्णाली प्रदेशसमेतमा यो कलाशैली प्रचलित हुन पुगेको पाइन्छ। यस कलाशैलीलाई राजपुत कला, पहाडी कला र काँगडा कला समेत भन्ने गरिन्छ *(वैद्य, १९७७ : १०२)*। वांग्देलले भने यस कला शैलीलाई राजपुत कलाशैलीअन्तर्गत नै राख्नु भएको छ *(वांग्देल, २०३४ : ५८)*।

पहाडी कलाशैली खासगरी चित्रकलामा देखापर्दछ। चित्रमा प्राय:जसो दरवारी दृश्य देखाउनु र शिकारको दृश्य देखाउनु यस कलाशैलीको विशेषता हो। यस बाहेक पहाडी कलाशैलीमा भक्ति सम्प्रदायको बढी प्रभाव परेको देखिन्छ। फलस्वरूप कृष्णलीलाका अनेक मनोहर दृश्यहरू, गोपी र कृष्णका लीलाहरूमा आधारित अनगिन्ती चित्रहरूका साथै रामायण र महाभारतका कथामा आधारित अनेकौं चित्रहरू समेत कोरिएका पाइन्छन्। पहाडी शैलीको कलाकारले यस्ता चित्रहरूको वढी सजीवताका साथ चित्रण गरेका पाइन्छ। पहाडी कलाशैलीका चित्रहरूमा कृष्णलाई शिरमा विशेष मुकुट लगाएको देखाउनु अर्को विशेषता हो। यस कलाशैलीमा शिव गण वा परिवारसित सम्बन्धित अनेकौं चित्र वा मूर्तिहरूसमेत निर्माण भएका पाइन्छन्। पुरुष आकृतिभन्दा स्त्री आकृतिलाई यस कलाशैलीअन्तर्गत ज्यादा सजीवता दिने प्रयत्न भएको पाइन्छ। कलाकारले स्त्रीहरूको सौन्दर्यका साथसाथै उनीहरूको जीवनसँग सम्बन्धित यथार्थता एवं दैनिक जीवनका कथाव्यथालाई प्रष्ट्याउने खालका चित्रहरू वनाएको पाइन्छ।

पहाडी कलाशैलीअन्तर्गत चित्रहरू वनाउँदा अर्ध–चेहरा र सपाद अर्ध–चेहरा निर्माण गर्ने प्रविधि अपनाएको पाइन्छ। पहाडी कलाशैलीको चित्रकारले रङ्गको संयोजनमा विशेष ध्यान दिएको छ भने आकाशको पृष्ठभूमि बनाउनु, देवदेवीको अनुहारमा सजीवता, भावुकता र सुन्दरता झल्काउनु आदिमा बढो लगनका साथ काम गरेका छ। यसैगरी

पहाडी कलाशैलीअन्तर्गत मूर्तिहरू बनाउँदा मूर्तिकारले मूर्तिहरू हावादारी बनाउने, पहिरनको प्रयोग गर्ने तथा घाँटीमा लामो माला लगायत धेरै प्रकारका गहनाहरू एवं अलंकरणको प्रयोग प्रशस्त गरेको पाइन्छ ।

पहाडी कलाशैलीको प्रभाव कागजमा लेखिएका उन्नाईसौं शताब्दीतिरका केही नेपाली चित्रहरूमा पाइन्छ । यी चित्रहरूमा प्रयोग भएको शैली, रङ्गको सजावट आदि सबै पहाडी शैलीसँग ठ्याक्क मिल्दछन् । वांदेलका अनुसार काँगडा, गडवाल र वासोलीबाट काठमाडौं आएका चित्रकारहरूद्वारा नै यी चित्रहरू लेखिएका हुन् *(वांदेल, २०३४ : ५९)*। वास्तवमा यो शैलीको प्रभाव नेपाली चित्रकलामा बीसौं शताब्दीको प्रारम्भिक कालसम्म पनि देखापर्दछ ।

मुगल कलाशैली

भारतमा तेह्रौं शताब्दीताका दिल्ली सल्तनतको स्थापना भएपछि तथा मुसलमानहरूको शासन सुरु भएपछि सयकडौं वर्षसम्म मूर्तिकला, चित्रकला र वास्तुकलाका क्षेत्रमा जुन कलाशैली विकसित हुन पुग्यो त्यसलाई मुगल कलाशैली भनिन्छ । वांदेल लेख्दछन्– "पर्सिया र कतै-कतै चिनियाँ कलाको शैलीको समेत सम्मिश्रण भएको कलाशैली, वास्तवमा मुगल साम्राज्य बलियो हुँदै गएपछि मात्र भारतमा विकसित हुन पुगेको हो । नत्रभने सुरु-सुरुका मुगल कलाशैलीमा पर्सियन शैलीको प्रशस्त प्रभाव पाइन्छ *(ऐजन, ५७)*।

समष्टिगत रूपमा हेर्दा मुगल कलाशैली र राजपुत कलाशैलीमा अत्यधिक समानता रहेको छ तर विषयवस्तुको प्रस्तुतीकरणमा भने यी दुवै शैलीहरू फरक–फरक देखिन्छन् । राजपुत कलाशैलीले आफ्नो विषयवस्तु हिन्दू आध्यात्मिक जगत् र त्यससित सम्बन्धित कथा एवं हिन्दू लौकिक जीवनसँग सम्बन्धित परम्परालाई बनाएको पाइन्छ भने मुगल कलाशैलीले मुस्लिम आध्यात्मिक जगत् र त्यससँग सम्बन्धित कथाहरू एवं मुगल लौकिक जीवन र परम्परालाई आफ्नो विषयवस्तु बनाएको पाइन्छ । यसवाहेक यी दुवै कलाशैलीले राजा, महाराजाको जीवन, राजदरवारको दृश्य लगायत शरीरमा जामा जस्तो कपडाको प्रस्तुतीकरण, कम्मरमा पटुका र तरवार, शिरमा पगरी, खुट्टामा चुच्चे जुत्ता आदि वस्तुलाई एकै प्रकारले प्रस्तुतीकरण गरेको पाइन्छ ।

मुगल र राजपुत दुवै कलाशैलीमा आफ्ना–आफ्ना देवदेवीको प्रस्तुतीकरण गर्दा खासगरी चित्रकलाको क्षेत्रमा अर्धचेहरा र सपाद अर्धचेहरा प्रविधि अनुरूप मावन आकृतिहरू प्रस्तुत गरेका छन् । चित्रमा मानव आकृतिलाई चुच्चो नाक र लाम्चा आँखायुक्त देखाउनु, पछाडिपट्टि वलिष्ठमा अडेस लागेको देखाउनु साथै धेरैजसो राजा, महाराजाका जनजीवनसँग सम्बन्धित चित्र बनाउनु, नाट्यकथालाई चित्रमा प्रस्तुत गर्नु धेरैजसो भित्ते चित्र बनाउनु मुगल कलाशैलीका विशेषता हुन् ।

वास्तुकलाअन्तर्गत भवनहरूमा 'मिनार' वनाउने र यस्ता मिनारहरू तलतिर मोटो र मास्तिर पातलो बनाउने, साथै गुम्बज बनाउने, धनुषाकार झ्याल, ढोकाहरू बनाउने, 'हमाम' (स्थानागार) बनाउने बुर्ज वा बार्दली बनाउने नयाँ कुराहरू देखा परे तर मुगल

वास्तुकलामा झैं कतिपय विशेषताहरू राजपुत वास्तुकलामा पनि पाइने हुनाले यसको नामाकरण मुगल-राजपुत वास्तुशैली समेत भनेर गरिएको पाइन्छ। पर्सी ब्राउन लेख्दछन्- "मुगल स्थापत्यकलाशैली समन्वय युग र परिस्थितिहरूको उपज थियो *(ब्राउन, १९६५:१७)*।"

विभिन्न कलाशैलीको नेपाली कलामा परेको प्रभाव

नेपाली मूर्तिकलाको इतिहास खासगरी मृण्मय मूर्तिहरूबाट सुरु भएको पाइन्छ। कपिलवस्तु एवं लुम्बिनी क्षेत्रमा गरिएका उत्खनन्हरूले मृण्मय मूर्तिका नमुनाहरूको उदाहरण प्रस्तुत गर्दछ। यस सन्दर्भले नेपालको मूर्तिकलाको इतिहासलाई चानचुन पूर्व मौर्यकालीन प्रमाणित गरेको छ। तर प्राचीन युगताकादेखि नै खुला सीमानाका कारणले गर्दा भारत र नेपालबीच बसाइ–सराइँको प्रक्रिया, तीर्थयात्री मनोविज्ञान, व्यापारिक आदान–प्रदान, राजनैतिक शरणार्थीको आगमन तथा धर्म प्रचारकहरूको भ्रमणसितै सांस्कृतिक आदान–प्रदान पनि निरन्तर भइरहेको पाइन्छ। सांस्कृतिक सम्बन्धको यो रूप सुरुसुरुमा जनस्तरीय थियो भने कालान्तरमा राज्यस्तीय बन्न पुग्यो। यसप्रकारको सांस्कृतिक सम्बन्धको कारणबाटै नै एउटा मुलुकमा विकसित हुन पुगेका कलाशैलीहरू अर्को मुलुकमा पुग्नु पनि स्वभाविकै थियो। त्यसैले भारत वर्षमा उद्भव एवं विकास हुन पुगेका मौर्य, कुषाण, गुप्त, पाल आदि कलाशैलीहरूले नेपालभित्र प्रवेश पाउनु अस्वभाविक थिएन। मूर्तिकला, वास्तुकला र चित्रकालका क्षेत्रमा भारतीय भूमिमा विकसित कलाशैलीहरूको प्रभाव नेपाली मूर्तिकला, वास्तुकला तथा चित्रकला समेतमा पऱ्यो। खासगरी मूर्तिकलाका क्षेत्रमा भारतीय मूर्तिकलाका प्रभावहरू ईसापूर्वका शताब्दीताकादेखि नै नेपाली मूर्तिकलामा देखा पर्न थाल्दछन्।

भारतमा मौर्य र राजकीय कलाअन्तर्गत रहेका मूर्तिहरूको गणना गर्दा अशोकले स्थापना गरेका शिलास्तम्भहरूको गणना गर्ने गरिन्छ। यी शिलास्तम्भहरू र यसका शीर्ष भागमा रहेका विभिन्न पशु मूर्तिहरू मौर्यकालीन कलाका अमूल्य निधि मानिन्छन्। मौर्यकालीन कलाशैलीको अर्को विशेषता प्रतीक उपासना पनि हो। मौर्यकालीन यी दुवै मूर्तिकलाका विशेषताहरूको प्रत्यक्ष नमुनागत प्रभावको प्रमाण लुम्बिनी, निग्लिहवा र गोटीहवाबाट प्राप्त अशोक स्तम्भहरू हुन्। यी स्तम्भहरू स्वयं सम्राट अशोकले नै राख्न लगाएका थिए भने यी स्तम्भहरू र भारतबाट प्राप्त अशोक स्तम्भहरूमा कलाशैलीको दृष्टिबाट कुनै पनि फरक पाइँदैन। लुम्बिनी स्तम्भको शीर्ष भागमा रहेको घोडाको मूर्ति (जुन खसेर फुटेको अवस्थामा छ) भारतीय सम्राट अशोक शिला स्तम्भहरूको शीर्ष भागमा रहेका पशुहरूको प्रतीकात्मक मूर्तिहरूको प्रतिरूप हो भन्न सकिन्छ। यस अर्थमा लुम्बिनीबाट प्राप्त अशोक स्तम्भहरू मौर्यकालीन कलाका यथार्थ रूपहरू नै हुन्। यस बाहेक तिलौराकोटाबाट मृण्मय स-साना नारी मूर्तिका कम्मरदेखि माथिल्लो भाग (Bust) प्राप्त भएका छन्। जसलाई देवला मित्राले तेस्रो शताब्दी ईसा पूर्वको मानेकी छिन् *(देवलामित्रा, १९७२ : ११०)*। हुनत यी नारी मूर्तिहरूलाई बाबुकृष्ण रिजालले पूर्व मौर्यकालका भनेर लेख्नुभएको छ। तर कलाशैलीको दृष्टिकोणले (सम्मुख दर्शनशैली, आभूषणको न्यूनता आदि) यी नारी मूर्तिहरूमा मौर्य

कलाशैलीको छाप देखापर्दछ । यसैगरी तिलौराकोटबाटै पुनः माटाका एउटा नारीको माथिल्लो अङ्ग र एउटा केटाको टाउको पाइएको छ । जसलाई बाबुकृष्ण रिजालले मौर्ययुगीन मान्नु भएको छ *(रिजाल, १९८९ : ४५-४६)* । रिजालअनुसार यी नमुनाहरू नेपालको तिलौराकोटमा रहेका मौर्य मृण्मय कलाका सर्वश्रेष्ठ उदाहरणहरू हुन् *(ऐजन)* । मौर्य कलाशैलीको प्रभावयुक्त अन्य मूर्तिहरू भने प्राप्त छैनन् ।

जहाँसम्म कुषाणकालीन मथुरा कलाशैली र गान्धार कलाशैलीको प्रश्न छ यी दुईमध्ये गान्धार कलाशैलीको प्रभाव नेपाली मूर्तिकलामा नगण्य रूपमा रहेको छ तर मथुरा कलाशैलीको प्रभाव भने प्रारम्भिक लिच्छविकालको मूर्तिकलामा प्रशस्त पाइन्छ । तिलौराकोटबाट प्राप्त एउटा पुरुष मृण्मय मूर्तिको टाउकोलाई शैलीको दृष्टिकोणले कुषाणकालीन मानिएको छ *(रिजाल, १९८९ : ४६)* यस मूर्तिको टाउकाको बनोट शैलीका आधारमा नै यसलाई कुषाणकालीन मानिएको हो । जहाँसम्म प्रस्तर मूर्तिहरूको प्रश्न छ । ईसापूर्व प्रथम शताब्दीतिरको मानिएको पाटन च्यासल हिटीको गजलक्ष्मीलाई मथुरा कलाशैलीको प्रभाव परेको सर्वप्राचीन मूर्ति मान्नुपर्दछ । यस मूर्तिमा प्रयोग भएको कलाशैली र इलाहावाद म्युजियममा रहेको कौशाम्बीबाट प्राप्त गजलक्ष्मीको मूर्तिको कलाशैली दुरुस्त मिलेको पाइन्छ *(वांग्देल, १९८९ : ३२)* यसैगरी हाँडीगाउँबाट प्राप्त श्रीलक्ष्मीको मूर्ति तथा मथुरा म्युजियममा रहेको बसुन्धराको मूर्ति पनि एकै शैलीबाट बनेको हुँदा यस मूर्तिमा मथुरा कलाशैलीको प्रभाव हुनु स्वाभाविक छ । वांग्देलले ईस्वी दोस्रो शताब्दीतिरका मान्नु भएको हौगलवहाल टोलकी मात्रिका र कोटालटोलकी मात्रिका लगायत ईसाको प्रथम शताब्दीतिरका मानिएको कसैले बोधिसत्व, कसैले यक्ष भनिएको हाल राष्ट्रिय संग्रहालयमा राखिएको मूर्तिमा पाइने मूर्ति कलाशैलीले मथुरा कलाशैलीको उत्कृष्ठ नमुना पेस गर्दछ । यक्ष मूर्तिबारे वांग्देल लेख्दछन्– "हाँडी गाउँको यो यक्ष मूर्ति यस्तो मूर्तिकारले कुँदेको हो, जसलाई भारतीय मूर्ति कलाको पूर्ण ज्ञान थियो .... उतैबाट मूर्तिकार झिकाई यस प्रकारका मूर्ति बनाउन लगाइएका हुन *(वांग्देल, १९३४ : ३३)* । खासगरी ईस्वी पूर्व दोस्रो, तेस्रो शताब्दीदेखि ईस्वीको चौथो शताब्दीसम्म बनेका नेपाल उपत्यकाका प्रारम्भिक लिच्छविकालका मूर्तिहरूमा मथुरा कलाशैलीको प्रभाव पाइन्छ । यसताका बनेका अन्य मूर्तिहरूमा चाँगुनारायणका सप्तमात्रिकाका मूर्ति, बङ्गलामुखी मन्दिरभित्र पाइएका ६ वटा सप्तमात्रिकाका मूर्तिहरू, वल्खुका सप्तमात्रिकाका मूर्तिहरू, कीर्तिपुरस्थित गणेश मन्दिरका सप्तमात्रिकाका मूर्तिहरू, हाँडी गाउँको महषिमर्दिनी, वालाजुकी हारिती, हाँडी गाउँको कुवेर मूर्ति, प्राचीन सूर्य मूर्तिहरू, राष्ट्रिय नाचघरका ब्रह्मा, शिव र विष्णुका मूर्तिहरूमा मथुरा कलाको प्रभाव स्पष्ट देख्न सकिन्छ । यस कालमा बनेका मूर्तिहरूमा कुषाण कलाशैलीको प्रभावको उल्लेख गर्दै पी. पाल लेख्दछन्–"यी मूर्तिहरूमा साधारणतः कुषाणयुगीन मथुरा कलाशैलीको आभाष पाइन्छ । त्यसताका नेपाल र भारतबीच कुनै प्रकारको सम्बन्ध नभए तापनि धार्मिक प्रेरणाले गर्दा भारत र उपत्यकाबीच आवत-जावत थियो जसले भारतबाट यस कलाशैलीको प्रभाव नेपाल भित्र्यायो *(पाल, १९७४ : ६१)* ।

ईसाको पाँचौं शताब्दीताकादेखि भने नेपाली मूर्तिकलामा भारतमा तेस्रो शताब्दीदेखि प्रचलित गुप्त कलाशैलीको स्पष्ट छाप देख्न सकिन्छ। पाँचौं शताब्दीताकादेखि वनेका नेपाली मूर्तिहरू र गुप्तकालमा भारतमा वनेका मूर्तिहरूको विशेषता प्रशस्त मात्रमा मिल्दोजुल्दो रहेको छ। क्रेमरिशअनुसार– "यो कलाशैली भारतीय कलाकारले नेपाललाई सिकाए वा नेपाली कलाकारहरू नै नेपालवाट भारत पुगी भारतमा समेत यस प्रकारका मूर्ति बनाएका थिए, स्पष्ट छैन *(क्रेमरिश, १९४६ : २३)*। गुप्तकला शैलीको प्रभाव नेपाली कलामा आठौं शताब्दीसम्म देखा पर्दछ। यस कलाशैलीअन्तर्गत प्रथम चरणमा बनेका मूर्तिहरूमा विष्णु विक्रान्तका प्रस्तर मूर्तिहरू पर्दछन् जुन कलाशैलीको दृष्टिकोणले भारतमा वादामी क्षेत्रवाट प्राप्त, कलकत्ता संग्रहालय आदिवाट समेत प्राप्त भएको त्रिविक्रमको मूर्तिसित मिल्दाजुल्दा छन् तर नेपालमा त्रिविक्रमका मूर्तिहरू भारतमाभन्दा चानचुन एक सय वाह्र वर्ष अगाडि वनेको देखिन्छ। तसर्थ गुप्त मूर्तिकलाशैली ईस्वीको पाँचौ शताब्दीतिर नेपाल भित्रिए पनि त्यस कलाशैलीअन्तर्गत त्रिविक्रमका मूर्तिहरू नेपालमा भारतभन्दा अगाडि निर्मित भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ। त्रिविक्रमका मूर्तिहरू वाहेक विभिन्न वुद्धमूर्तिहरू, वूढानिलकण्ठको मूर्ति, चण्डोलको वराह मूर्ति, हनुमान ढोकाको कालियदमन उमामहेश्वरका मूर्तिहरू, राष्ट्रिय संग्रहालयको पद्महस्ता मूर्ति लगायत कैयन मूर्तिहरूमा गुप्त कलाशैलीको स्पष्ट छाप देख्न सकिन्छ। लिच्छविकालीन उपर्युक्त मूर्तिहरूको निर्माणमा गुप्त कलामा भैं दक्ष शिल्पीद्वारा प्रतिमा शास्त्रीय विधानअनुरूप आफ्नो दक्षता पोखेको देखिन्छ। यी मूर्तिहरू अनुपातिक तालमेलयुक्त स्वाभाविक र यथार्थरूपमा उत्कीर्ण गरिएका छन्। गुप्त कलाशैलीको कारणले गर्दा नै यी मूर्तिहरूको शरीर रचनामाभन्दा आध्यात्मिकताको प्रस्तुतीकरणमा ज्यादा ध्यान दिएको पाइन्छ। उदाहरणका लागि चाँगु मन्दिरको प्राङ्गणमा स्थित गरुडको मानव रूपको मूर्तिको अनुहारको अभिव्यक्तिलाई लिन सकिन्छ। यसैगरी कतिपय वुद्धमूर्तिहरूका अनुहारमा देखिने स्नेह, करुणा र आत्मविश्वासको भावलाई लिन सकिन्छ। यसैगरी गुप्त कलाशैलीको प्रभावले गर्दा लिच्छविकलामा बनेका मूर्तिहरूमा पारदर्शक पहिरन र त्यस पछाडि अङ्गप्रत्यङ्गलाई प्रष्टयाउने प्रयत्न कलाकारको देखिन्छ। वस्त्र र पहिरनको निर्माणमा गुप्तकलाशैलीको स्पष्ट छाप छ। लिच्छवि कलाकारले पनि गुप्त कलाकार सरह नै मथुरा कलाशैलीलाई वहिष्कार गर्दै मूर्तिहरूमा केश सज्जा प्रस्तुत गर्ने प्रयत्न गरेको पाइन्छ। त्यसैले उसले मूर्तिहरूमा केश विन्यास, मुकुट, जटामुकुट आदिका साथै झुन्डिएको कपाल समेत देखाउने प्रयत्न गरेको छ। गुप्तकालीन मूर्तिहरूमा भैं लिच्छवी मूर्तिकारले पनि मूर्तिहरूलाई आकर्षण देखाउनका लागि मात्र आभूषणको प्रयोग नगरेर प्रतिमाशास्त्रले निर्देशन दिएवमोजिमका आभूषणहरूको प्रयोग मूर्तिहरूमा गरेको पाइन्छ। यसका साथै गुप्तकालीन मूर्तिकारले भैं नेपाली मूर्तिकारले पनि पुराणहरू र वौद्ध साहित्यका कथाहरूलाई आफ्नो विषयवस्तु बनाउँदै अनेकौं फूलवुट्टा र पशुहरूको पृष्ठभूमिमा पाषाण फलकहरूमा मूर्ति उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ।

गुप्त कलाशैलीको प्रभावपछि नेपालको मूर्तिकलामा पालसेन कलाशैलीको प्रभाव

पाइन्छ । छिमेकी भारतमा यो कलाशैली तन्त्रवादको देनका रूपमा विकसित हुन पुगेको थियो । भारतमा यो शैली आठौं शताब्दीको मध्यताकादेखि देखियो भने नेपालमा यो कलाशैलीको प्रभाव भएका मूर्तिहरू नवौं शताब्दीताकादेखि देखा परेका हुन् । यो कलाशैली भारतमा विहार बङ्गालका क्षेत्रमा प्रचलित थियो । जहाँबाट यसको प्रभाव नेपाल भित्रिने कुरा अत्यन्त स्वाभाविक देखिन्छ । यस कलाशैलीअन्तर्गत धातुमूर्तिहरू समेतको नेपाली मूर्तिकारले निर्माण गरेको पाइन्छ । तन्त्रवादबाट प्रेरित भएका विभिन्न मूर्तिहरूको निर्माण पाल–सेनकालीन मूर्तिकारले गरेझैं नेपाली मूर्तिकारले पनि गरे । फलस्वरूप यस युगका मूर्तिहरू डरलाग्दा, धेरै हात खुट्टा भएका, धेरै आयुधहरू लिएका, धेरै गरगहनाले अलंकृत भएको स्वरूपमा निर्मित गरिएको तन्त्रसित सम्बन्धित देवदेवीहरूको स्वरूप जस्तो थियो । त्यही रूपमा नै मूर्तिकारले उनीहरूको मूर्ति बनायो । यस युगमा भारतमा झैं हरिहरिहरिवाहन लोकेश्वर, पर्णशवरी, अपराजिता आदिका हिन्दू देवदेवीहरूलाई अपमानित गर्ने खालका वज्रयानी देवदेवीका मूर्तिहरूको निर्माण भएको पाइन्छ । पाल-सेन कालका भारतीय मूर्तिकारले मूर्ति वनाउँदा मूर्तिका ज्वालावली र प्रभामण्डलको जुन स्वरूप निर्माण गरे, ठीक त्यस्तै स्वरूपको नेपाली मूर्तिकारले मूर्तिहरू निर्माण गरे । यसका साथै हावादारी मूर्ति वा मूर्ति फलक वनाउने, दोहोरो पद्मासनको प्रयोग गर्ने, मूर्तिको पृष्ठ भागलाई प्राकृतिक रूपमा छाडिदिने आदि भारतीय शैलीमा यसताका बनेका नेपाली मूर्तिहरू स्वाभाविकता विहीन र भद्दा समेत देखिन्छन् । यस कालका उल्लेखनीय मूर्तिहरूमा थापाहिटीको सूर्य, सौगोलको सूर्य, क्वावहाको उमामहेश्वर, नक्सालको सूर्य, फर्पिङ्गको झँकेश्वरी र विष्णु विक्रान्त, यँगुवहालको अवलोकेश्वर, चाँगुको नरसिंह, चाँगुको विष्णुविक्रान्त, पाटन, भक्तपुर र हनुमान ढोकामा अवस्थित नरसिंहका मूर्तिहरू, चाँगुको विश्वरूप, चाँगुको गरुडनारायण, राष्ट्रिय संग्रहालयको वज्रपाणी, क्वावहाको मञ्जुश्री, राष्ट्रिय संग्रहालयका बसुन्धरा, बज्र, तारा, गैरी धाराको कार्तिकेय आदि *(पाल, १९७४, १७८–८६)*। मूर्तिमा प्रभामण्डलको प्रयोग गर्दा यसको शीर्षभाग लाम्चो वनाउनु, पृष्ठ भागको शिलाफलक किनारमा ज्वालावली अङ्कित गराउनु जस्ता पाल कलाशैली नमुना यस कालका नेपाली मूर्तिहरूमा पाइन्छन् । उदाहरणका निम्ति पाटन गुइत टोलको अक्षोम्यको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ *(गुरुङ, २०४७ : ४५)*।

चौधौं शताब्दीताकादेखि भने नेपाली कलाका क्षेत्रमा भारतेली मुगल कला, राजपुत कला, पहाडी कला शैलीको प्रभाव देखापर्न थाल्दछ । यस्ता प्रभाव मूर्तिकलाका क्षेत्रमा थोरै र चित्रकलाका क्षेत्रमा ज्यादै पाइन्छ । बौद्ध चित्रकलाका क्षेत्रमा नगण्य रूपमा मात्र यी कलाशैलीका प्रभावहरू देखा पर्दछन् । तर हिन्दू देवदेवीको चित्रहरूमा यो कलाशैली स्पष्ट रूपमा देखापर्दछ । चित्रहरूको निर्माण गर्दा तान्त्रिक प्रभावलाई अङ्गिकार गरियो र यस्तो तान्त्रिक प्रभावमा राजपुत चित्र निर्माणशैलीको स्पष्ट छाप देखा पर्दछ । राजपुत कलाशैलीको प्रभावअन्तर्गत मन्दिरहरूलाई अलंकरण गर्नाका निमित्त पनि मन्दिर वरिपरि सहायक देवदेवी र गणहरूका मूर्तिहरू स्थापना गर्न सुरु गरियो । यसो गर्दा प्रतिमा लक्षणलाई समेत वास्ता नगरीकन मूर्तिहरू निर्माण गरिएको पाइन्छ । भित्तेचित्र जस्तो देखिने गरी मूर्ति

उत्कीर्ण गर्ने परम्परा राजपुत कलाशैलीको नेपाली कलाशैलीमा परेको प्रभावको स्पष्ट छाप हो भन्न सकिन्छ । यस बाहेक पूजाको उद्देश्य नराखी मात्र श्रृङ्गार वा अलंकरणका उद्देश्यले मन्दिरका भित्ता वा अन्यतिर मूर्ति स्थापना गर्ने परम्परा पनि राजपुत शैलीकै प्रभाव हो भन्नु पर्दछ । यसैगरी कामुक वा अश्लील नारी मूर्तिहरू तथा चित्रहरू बनाउने परम्परा लगायत सौर्य र शक्ति प्रदर्शन गर्ने मूर्ति र चित्रहरू बनाउने परम्परा पनि राजपुत कलाशैलीबाट प्रभावित कलापरम्परा हो । यसैगरी भारतमा विकसित भएको मुगल कलाशैलीले पनि नेपाली मूर्ति र चित्रकला दुवैमा आफ्नो स्पष्ट छाप छोडेको पाइन्छ । यस कलाशैलीअन्तर्गत मानवाकृतिमा अर्ध मुखमण्डल, सपाद मुखमण्डलको प्रस्तुतीकरण, चुच्चे नाक र लाम्चा आँखा, साधारण जनजीवनभन्दा राजा र रजौटासित सम्बन्धित विषयवस्तु, दृश्यावलोकन सम्वन्धित चित्र तथा विभिन्न कथाहरूसँग सम्बन्धित चित्रहरूको निर्माण मुगलकला शैलीवाट नेपाली कलाशैलीमा थपिएका नयाँ आयामहरू हुन् । वास्तवमा राजपुत र मुगलकला शैली समकालीन हुनुका साथै यी दुवैमा प्रशस्त सामञ्जस्यता पनि रहेको छ । राजपुत कलाशैलीमा पौराणिक कथालाई विषयवस्तु बनाइन्छ भने मुगल कलाशैलीमा मुगल शासकहरू र उनीहरूसँग सम्बन्धित विषयवस्तुलाई समावेश गरिएको हुन्छ । राजपुत कलाशैलीको प्रभाव काठमाडौं कुमारी घरको जयप्रकाश मल्लको भित्तेचित्रमा प्रष्टसँग देख्न सकिन्छ । यसैगरी कुमाउ, गडवाल, काँगडा क्षेत्रमा विकसित भएको पहाडी कलाशैली समेतको प्रभाव खासगरी नेपाली चित्रकलामा पाइन्छ । वास्तवमा यो कलाशैली राजपुत कलाशैलीकै एउटा अङ्ग हो । यस कलाशैलीअन्तर्गत बन्ने चित्रमा प्रायःगरी शिकारको दृश्य, रामायण, महाभारतका दृश्य, कृष्णलीलासम्बन्धी दृश्य आदि भक्ति परम्परासँग सम्बन्धित चित्रहरू बनाइन्छन् । भक्तपुर राजदरवारका भित्ते चित्रहरूमा यस कलाशैलीको स्पष्ट छाप देख्न सकिन्छ । कागजमा लेखिएका उन्नाईसौं शताब्दीका कतिपय चित्रहरूमा समेत यस शैलीको प्रभाव देखिन्छ । वास्तवमा यी चित्रहरू, काँगडा, कुमाउ र वासोलीबाट काठमाडौं आएका चित्रकारहरूबाट नै लेखिएका हुन् । यस शैलीको प्रभाव बीसौं शताब्दीको प्रारम्भिक कालसम्म पनि देखिन्छ *(वांग्देल, २०३४ : ५९)* । शरणार्थीका रूपमा नेपाल आउने चित्रकारहरूले नै पहाडीशैली सरह राजपुत शैलीलाई पनि नेपाल भित्र्याएका हुन् । त्यसैले यहाँ लेखिएका पछिल्ला 'पट' चित्रहरूमा राजस्थानीशैलीको प्रभाव हुनु स्वाभाविकै हो *(ऐजन)* ।

यसप्रकार नेपाली कलामा विभिन्न युग र समयमा वेग्लावेग्लै प्रकारका भारतीय कलाशैलीहरूको प्रभाव देखापरे तापनि नेपाली कलाकारले आफ्नो मौलिकता देखाउन भने चुकेका छैनन् । मूर्तिहरूको हत्केलालाई अलि कोप्रो पारी 'वरद' मुद्रा प्रदर्शित गर्नु नेपाली प्राचीन मूर्तिकलाको मौलिक शैली हो भन्न सकिन्छ । उदाहरणका निमित्त हौगलवालको मात्रिकाको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ । यस किसिमको शैलीमा वरद मुद्रा देखाइएको कुनै पनि मूर्ति भारतमा पाइन्न *(वांग्देल, २०३९ : १३८)* । यसैगरी भारतमा पाइने सवै मूर्तिहरूको दायाँ हात अभय मुद्रामा प्रदर्शित गरिएको पाइन्छ तर नेपालका मूर्तिकारले पशुपतिको शेषशायी विष्णुको मूर्ति बाहेक अन्य कुनै पनि हिन्दू देवदेवीको दायाँ हात अभय मुद्रामा देखाएको पाइंदैन *(ऐजन)* । नेपाली कलाशैलीको अर्को मौलिक विशेषता मूर्तिहरूमा छड्के

गरी बाँधिएको पटुका प्रदर्शन गर्नु हो । प्राचीन युगका सबैजसो स्त्री-पुरुष मूर्तिहरूमा छड्के पटुका बनाइएको पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति पाटन च्यासलहिटीको गजलक्ष्मी, कुम्भेश्वरको शिवमूर्ति, बलम्बुको सूर्यमूर्ति आदि थुप्रै प्राचीन मूर्तिहरूलाई अगाडि सार्न सकिन्छ । ईसाकोचौथो शताब्दीसम्म नै नेपाली मूर्तिकारले पटुका बनाउने यो शैलीलाई आफ्नो मौलिकताको रूपमा प्रस्तुत गरिरहे *(ऐजन)*। नेपाली कलामा देखापर्ने अर्को मौलिक विशेषता लुगामा पारिएको मुजा हो । कलाकारले मुजालाई नै सफासित पट्याएर अलंकरण वा बुट्टाको रूपमा प्रस्तुत गर्ने गरेको पाइन्छ । उदाहरणका लागि हौगलवहालको मात्रिकाको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ । नेपाली मूर्ति कलामा यसलाई नयाँ शैलीको रूपमा मान्नुपर्दछ । मुजाकै बुट्टा बनाउने यो शैली चाँगुनारायणको विश्व रूपमा समेत देखिन्छ *(ऐजन, १३९)*। मूर्तिमा प्रभामण्डल बनाउँदा पनि नेपाली कलाकारले आफ्नो मौलिकता दर्साउन बिर्सेको छैन । प्राचीन मूर्तिहरूमा सरल प्रभामण्डल र छैठौं शताब्दीताकादेखि ज्वालामय प्रभामण्डल वनाउँदा मूर्तिकारले प्रभामण्डलको स्वरूप र रेखाङ्कनमा नै भारतीय मूर्तिको प्रभामण्डलहरूको दाँजोमा सूक्ष्म फरक राखी नेपाली मौलिकतालाई स्पष्ट पारेको छ । यसैगरी नेपाली कलाकारले नेपाली परम्पराका केश विन्यासका शैली मूर्तिमा देखाएर तथा नेपाली जनजीवनमा प्रचलित गहनाहरूले मूर्तिलाई अलंकृत गरेर नेपाली मौलिकतालाई प्राचीन युगदेखि मल्ल युगताकासम्म नै अक्षुण्ण कायम राखेको देखिन्छ । चित्रकलाका क्षेत्रमा समेत चित्रहरूको बाह्य रेखाको स्वरूप निर्धारण गर्दा र रङ्गको सम्मिश्रण र संयोजनमा नेपालीपन दिएर चित्रकलाको मौलिकतालाई जोगाउन कलाकार सफल भएको पाइन्छ । यसैगरी मूर्तिका निम्ति प्रस्तरको छनोटमा समेत नेपाली मौलिकता प्रष्ट देखापर्दछ ।

दोस्रो भाग

अध्याय–४

प्रारम्भिक युगको मूर्तिकला एवं उल्लेखनीय मूर्तिहरू

अध्याय–५

पूर्व–मध्यकाल एवं मध्यकालीन मूर्तिकला र उल्लेखनीय मूर्तिहरू

अध्याय–चार

नेपालको मूर्तिकला

नेपाली मूर्तिकलाको उत्पत्ति र विकास

भारतीय उपमहाद्वीपमा मूर्तिपूजाको प्राचीनता नवपाषाणयुगदेखि सुरु भएर वैदिक युग हुँदै विभिन्न ऐतिहासिकयुगसम्ममा परिष्कृत रूपमा आइपुगेको मानिन्छ । यस अर्थमा चानचुन ३००० हजार ईस्वी पूर्वदेखि खासगरी मृण्मय मूर्तिहरू यस उपमहाद्वीपमा देखापरेको मानिन्छ । रेडियो कार्वन तिथि निर्धारण पद्धतिद्वारा २३०० देखि २००० ईस्वीपूर्व भनेर तिथि तोकिएको सिन्धु सभ्यतासम्म आइपुग्दा मूर्तिनिर्माणका प्रशस्त उदाहरणहरू फेला पर्दछन् । वैदिक आर्यहरूको युगताकादेखि नै भारतमा प्रशस्त माटाका एवं प्रस्तरका मूर्तिहरू बन्न थालेका कुराहरू माथि नै परेको छ । जहाँसम्म नेपालमा मूर्तिकलाको उद्‌भव र विकासको प्रश्न छ । त्यसका निमित्त हामीले विभिन्न पुरास्थलहरूमा गरिएका उत्खननहरूवाट प्राप्त मूर्तिहरूलाई साक्ष्य मान्नुपर्ने हुन्छ । कपिलवस्तु, लुम्बिनी, वन्जराही, तिलौराकोट, धुम्वराही आदि स्थानमा गरिएका पुरातात्त्विक अन्वेषण र उत्खनन्‌बाट प्राप्त मृण्मय मूर्तिहरूले ईसापूर्वका शताब्दीहरूदेखि नै नेपालमा मूर्तिनिर्माण गर्ने परम्परा रहेको स्पष्ट पार्दछ । यसवाहेक अन्य क्षेत्र सरह नेपाली कलाकारले पनि प्रारम्भिक रूपमा माटोलाई नै प्रथम कला माध्यम वनाएको देखापर्दछ । वर्तमान समयसम्म प्राप्त मृण्मय कलामा एन. आर. वनर्जीले पुरातात्त्विक अन्वेषणका क्रममा बेनी घाटबाट माटाका भाँडा र खेलौनाहरू प्राप्त गरेर तिनीहरूलाई प्राग् ऐतिहासिक कालको मान्नु भएको *छ (बनर्जी, पु. वि. मु. संख्या ६, ७–८)* । यस सन्दर्भले प्रागऐतिहासिकयुगताकादेखि नै आदिम कलाकारहरूले माटोमा आफ्नो शिल्पी विकास गर्ने चेष्टा गरेको थाहा पाइन्छ । यसैगरी सन् १९६४ मा एस. वी. देवले गरेको वन्जराहीको उत्खननमा माटाका मानव र पशुमूर्तिहरू फेला परेका थिए । जसमध्ये एउटा स्त्रीको शिरो भाग उल्लेखनीय छ । स्त्रीको यो शिरो भाग ईसापूर्व तेस्रो

शताब्दीको मानिन्छ *(देव, १९६८ : २६–२८)* । यसैगरी तिलौराकोटको उत्खननबाट प्राप्त माटाका नारी मूर्तिहरूमध्ये एउटा नारी शिरो भागको आकृतिलाई देवला मित्राले ई. पू. तेस्रो शताब्दीताकाको मानेकी छिन् *(मित्रा, १९७२ : ११०)* भने बाबुकृष्ण रिजालले यस माटाको नारी शिरो भागलाई मौर्यकालभन्दा अगाडिको मान्नु भएको छ *(रिजाल, १९७९ : ४५)*। सप्रकार नेपालमा नवपाषाणयुगताकादेखि सुरु भएर पूर्व मौर्ययुगसम्म आइपुग्दा कलाकारले माटाका आफ्नो शिल्पी सुरु गरिसकेको देखिन्छ र संसारका अन्य ठाउँ सरह नेपाली कलाकारले पनि सुरु–सुरुमा नारी मूर्तिहरू वा भू–देवीका मूर्तिहरूबाटै आफ्नो शिल्पी सुरु गरेको देखिन्छ । नेपालमा मूर्तिकलाको उत्पत्तिसम्बन्धी चर्चापछि यसमा भएको क्रमिक विकासलाई विश्लेषण गर्नुपर्ने हुन्छ । विकासको दृष्टिकोणले नेपाली मूर्तिकलाको हालसम्मको विकास क्रमलाई निर्माण र शैलीको दृष्टिकोणले तीनवटा फरक–फरक युगमा छुट्ट्याएर हेर्नुपर्ने हुन्छ–

(१) प्रारम्भिकयुगको मूर्तिकला

(२) लिच्छवियुगको मूर्तिकला

(३) पूर्वमध्यकाल एवं मध्यकालीन मूर्तिकला

प्रारम्भिक युगको मूर्तिकला

प्रारम्भिक युगको मूर्तिकलाअन्तर्गत विभिन्न पुरास्थलबाट उत्खननताका प्राप्त भएका माटाका मूर्ति लगायत केही प्रस्तर मूर्तिहरू पर्दछन् । उत्खननबाट प्राप्त भएका माटाका मूर्तिहरूमध्ये तिलौराकोटबाट प्राप्त भएका माटाका अर्ध एवं पूर्ण मूर्तिहरू जो पूर्व मौर्ययुग, शुँगयुग र गुप्तयुगीन मूर्ति कलाशैलीबाट प्रभावित नमुनाहरू हुन् । यसैगरी वन्जाराहीबाट भेटिएको नारी मूर्तिको शिरोभाग, तिलौराकोटबाटै क्रुप (Krupp) नामक विद्वान्ले प्राप्त गरेको चार नारी मूर्ति लगायत सिंह र घोडाका मूर्ति सन् १९६५ मा प्रो. राम निवास पाण्डेले स्थलगत निरीक्षणताका तिलौराकोटबाटै प्राप्त गरेको सुँग, कुषाण परम्परासित मेलखाने नारी मूर्ति आदि मुख्य छन् । यसैगरी लुम्बिनी, धुम्वराही आदि पुरास्थलबाट माटाका कतिपय टुटेफुटेका अवस्थामा रहेका मूर्तिहरू फेला परेका छन् । यिनै नमुनाहरू नेपाली मूर्तिकलाका आरम्भिक नमुनाहरू हुन् । माटाका यी नमुनाहरू वाहेक काठमाडौं उपत्यकाबाट प्राप्त केही प्रस्तर मूर्तिहरू पनि प्रारम्भिक युगको मूर्तिकलाअन्तर्गत राख्न सकिन्छ । यस्ता मूर्तिहरूमा पाटन च्यासल टोलको गजलक्ष्मीको मूर्ति, हौगलवहाल पाटनको मात्रिकाको मूर्ति, सिकुवही पाटनको उमामहेश्वरको मूर्ति, पशुपति मृगस्थलीको यलम्वर, आर्यघाटको विरूपाक्ष, मृगेश्वर, संग्रहालयको यक्ष, संग्रहायलको जय वर्माको मूर्ति, राष्ट्रिय नाच घरको प्राङ्गणमा रहेका चतुर्मूर्ति आदि पर्दछन् ।

लिच्छवियुगको थालनीभन्दा अगाडिको मृण्मय र प्रस्तरका मूर्तिहरूका शिल्पी र शैलीका निम्न विशेषताहरू देखा पर्दछन्–

१. उत्खननबाट प्राप्त माटाका आकृतिहरूमा मुख्यत: तीन प्रकारका प्रविधिहरू देखा पर्दछन् । प्रथममा पर्ने माटाका आकृतिहरू धमिलो (Shadow Shape) स्वरूप भएका सिधा अङ्गप्रत्यङ्ग भएका, दुईतिर गाला थिचेर नाक बनाइएका, आँखा र अनुहार रेखाद्वारा, छुट्ट्याइएका (Marked by Incised Lines) वा आँखा र अनुहार नभएका छन् भने दोस्रो प्रकारमा प्रविधि उही भए तापनि गहना र लुगाको प्रयोग भएका खासगरी शिर सज्जा गरिएका (Elaborate Head Dress), हात र खुट्टा सुलुक्क आकार–प्रकार भएका, ठूलो छाती तथा ठूलो र चेप्टो चाक भएका देखिन्छन् । यसैगरी तेस्रो प्रकारमा रहरलाग्दा पारदर्शक वस्त्र लगाएका थुप्रै गहना लगाएका, साँचोबाट निर्मित माटाका आकृतिहरू देखा पर्दछन् । यस्ता आकृतिहरूको अङ्गप्रत्यङ्ग बेग्लै बनाई जोडिएको देखिन्छ ।

२. यस युगमा बनेका मूर्तिहरू लिच्छवीकालीन मूर्तिहरूको दाँजोमा केही भद्दा देखिन्छन् भने लिच्छवीकालीन, प्रस्तर मूर्तिमा झैं यस युगका प्रस्तर मूर्तिहरूमा तिथिमिति समेत कुँदिएको पाइंदैन ।

३. यसताकाका प्रस्तर मूर्तिहरूको निर्माणमा बाटुलो मुखाकृति, साना आँखा छोटो नाक, छोटो गर्दन, ठूलो मस्तक, चौडा छाती, ठूला हात-खुट्टा, मांसपेशी देखिने शरीरका साथै छड्के पारेर तिघ्रासम्म झरेको पटुका बाँधेको स्थिति रहेको पाइन्छ । यिनीहरू अल्प आवरणयुक्त छन् ।

४. यस युगका कतिपय मूर्तिहरू पाण्डु र धुम्रवर्ण (सेतो, खैरो) प्रस्तरबाट बनेका छन्, जुन कुरा लिच्छवीकालको मूर्तिमा पाइँदैन ।

५. यस युगका कतिपय मूर्तिहरूको शरीर लक्षणमा मंगोलपना प्रष्ट झल्कन्छ । साथै यज्ञोपवितको प्रयोग पनि भएको पाइँदैन । यी मूर्तिहरूको बनोटमा कोमलताको ठाउँमा कठोरता देखिन्छ । साथै कतिपय माटा र प्रस्तरका मूर्तिहरू त धार्मिक कल्पनाभन्दा बाहिर निर्माण भएका देखिन्छन् । यस युगका विष्णु, शिव र सूर्य समेतका मूर्तिमा यज्ञोपवित पाइँदैन *(वांग्देल, २०३९ : १३९)*।

६. वांग्देलले व्याख्या गरेअनुसार यस युगका मूर्तिहरूमा दाहिने हत्केलालाई कोप्रोपारी लामा–लामा औंलाहरूले वरदमुद्रा प्रदर्शन गरेको देखिन्छ । जुन कुरा ईसाको चौथो शताब्दीपछि पाइँदैन *(वांग्देल, २०३९ : १३७)*। यसैगरी लुगाको मुजालाई पट्याएर खुट्टाको आधार दिनु, छड्के पटुकाको प्रयोग गर्नु, साधारण र गोलोआकारको प्रभामण्डल देखाउनु, साथै कतिपयमा प्रभामण्डल नै नबनाउनु र कपालका बीचमा सानो चुल्ठो पारेर त्यसको दायाँ–बायाँ दुवैतिर गोला र मोटा चुल्ठा बाटेर कानसम्म पुऱ्याउने चलन त्यसबेलाका नारी मूर्तिहरूमा पाइन्छ । यसबाहेक यस युगका मूर्तिहरूमा ठूला–ठूला कर्ण कुण्डलहरूको प्रयोग भएको छ भने नारी मूर्तिको गोडामा ठूला–ठूला कल्लीहरूको प्रयोग भएको देखिन्छ *(ऐजन, ३७–४२)*।

७. प्रारम्भिक युगको मूर्तिहरूमा मूर्तिकारले मिहिनेतसित काम गरेको पाइँदैन । त्यसैकारण

मूर्तिहरूमा सूक्ष्म कलाकारिताको अभाव देखापर्दछ । मूर्तिकारले स-साना कुरामा ध्यान दिएको देखिंदैन । जस्तै उसले मूर्तिको हत्केला वा औंलाका रेखा, दाँत, खुट्टाका नङ आदि वनाउनतिर ध्यान दिएको पाइँदैन ।

८. प्रारम्भिक कालको मूर्तिकलामा नेपालीपनाको स्पष्ट छाप हुँदाहुँदै पनि भारतीय मथुरा कलाशैलीको प्रभाव यस कालका प्रस्तर मूर्तिकलामा परेको छ भने मृण्मय मूर्तिहरूमा एवं अशोक स्तम्भको घोडा आदिको मूर्तिहरूमा क्रमश: मौर्य, शुँग र मथुरा कलाशैलीको प्रभावलाई देख्न सकिन्छ ।

९. लिच्छवीयुगको थालनी हुनुभन्दा अगाडि अथवा प्रारम्भिक युगताकादेखि नै काठमाडौं उपत्यकामा शैव, वैष्णव, शाक्त, सूर्य आदिका मूर्तिहरू वनाउने परम्परा देखापर्दछ । खासगरी यसताका एउटै प्रस्तर फलकमा चतुर्मूर्ति बनाउने परम्परा देखिन्छ । उदाहरणका निम्ति राष्ट्रिय नाचघरको प्राङ्गणमा रहेको चतुर्मूर्तिलाई लिन सकिन्छ । यी मूर्तिहरू ब्रह्मा, शिव, विष्णु एवं ब्रह्मा र विष्णुको माझमा उभिएको शक्ति समेतको मूर्ति हुन् । यस्तो मूर्ति बनाउने परम्परा तत्कालीन भारतमा समेत कतै पाइँदैन *(वांग्देल, २०३९ : १३१)*। यस प्रकार प्रारम्भिक मूर्तिकलाको यो विशेष विशेषता देखापर्दछ ।

१०. प्रारम्भिक युगमा नै अर्धभाग विष्णु र अर्ध भाग शिवको जोडेर हरिहरको मूर्ति वनाउने परम्परा नेपालमा देखापर्दछ । उदाहरणका निम्ति पाटन सौगोल टोलमा रहेको ईसाको तेस्रो शताब्दीतिरको *(ऐजन, १२९)* हरिहरको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ ।

११. प्रारम्भिक युगताकादेखि नै यक्ष, कुवेर, नाग, मातृका एवं सप्तमातृकाका मूर्तिहरू र कतिपय शिव लिङ्गहरू वनाउने परम्परा उपत्यकामा देखिन्छ । उदाहरणका निम्ति र राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको टाउको विहीन (Torso) मूर्ति, सत्यनारायण मन्दिर नजिक हाँडीगाउँमा रहेको कुवेरको मूर्ति, पाटन कुम्भेश्वर मन्दिरका प्राङ्गणमा रहेको वासुकीको मूर्ति तथा पाटन पुरातत्त्व वगैंचाभित्र रहेको नागराजको मूर्ति लगायत कोटालटोलकी मातृका, चाँगुनारायणवाट प्राप्त सप्तमातृकाका मूर्तिहरू वगलामुखी मन्दिरभित्रका ६ वटा सप्तमातृकाका मूर्तिहरू, वल्खुका सप्तमातृकाका मूर्तिहरू, कीर्तिपुर गणेश मन्दिर र जयवागेश्वरी मन्दिरका मातृका आदिलाई लिन सकिन्छ *(ऐजन, ४४–५५)*। यसैगरी त्यसताकाका प्रशस्त शिव लिङ्गहरू फेला परेका छन् । जसमध्ये उल्लेखनीय वल्खुको शिव लिङ्ग हो । यसप्रकार प्रारम्भिक युगताकादेखि नै विभिन्न हिन्दू देवदेवीहरूका मूर्तिहरू निर्माण उपत्यकाक्षेत्रमा हुन थालिसकेको देखिन्छ । फलस्वरूप यसताकासम्म मूर्ति शिल्पी उद्भवको अवस्थादेखि विकासको अवस्थातिर अग्रसर देखा पर्दछ ।

यस कालमा वनेका प्रस्तर मूर्तिहरूमध्ये *उल्लेखनीय मूर्तिहरूको शारीरिक विशेषताहरू निम्नवमोजिम छ–*

१. पाटन च्यासल टोलकी गजलक्ष्मी

ईसापूर्व दोस्रो शताब्दीदेखि नै भारतमा श्रीलक्ष्मी वा गजलक्ष्मीका मूर्तिहरू वन्न थालेको देखिन्छ। गजलक्ष्मीको मूर्ति वास्तवमा श्रीलक्ष्मीकै प्रतिनिधित्व गर्ने मूर्ति हो। यसमा लक्ष्मीलाई दायाँ र बायाँपट्टिबाट दुईटा हात्तीले आफ्ना सुँढले घैलाद्वारा शिरमाथि पानी खन्याइराखेको अवस्थामा प्रदर्शित गरिन्छ। गजलक्ष्मीको खास रूप यही नै हो। वास्तवमा यो रूप लक्ष्मीलाई हात्तीले अभिषेक गरिरहेको रूप हो। भारतमा ईसापूर्व तेस्रो शताब्दीदेखि नै शुँगकालीन मोहर, टक तथा प्रस्तरहरूमा गजलक्ष्मीको चित्राङ्कन गरिएको पाइन्छ भने त्यसकालका उल्लेखनीय गजलक्ष्मीका मूर्तिहरूमा ईसापूर्व दोस्रो शताब्दीका भरहुतबाट प्राप्त राजलक्ष्मीको मूर्ति साँची स्तम्भवाट प्राप्त गजलक्ष्मीको मूर्ति, वोधगया स्तूपबाट प्राप्त गजलक्ष्मीका मूर्तिहरू रहेका छन् *(वांदेल, २०३७ : ५३, रेखाचित्र १, २, ३)*। यसैगरी अर्को उल्लेखनीय गजलक्ष्मीको मूर्ति ईसापूर्व तेस्रो शताब्दीतिर नै वनेको इलाहावाद म्यूजियममा सुरक्षित रहेको, कौशाम्वीवाट प्राप्त एक टुक्रा तोरणमा वनेको गजलक्ष्मीको मूर्ति हो *(वांदेल, २०३९ : २४)*। यसैगरी ईसापूर्व तेस्रो शताव्दीको मितिविहीन कौशाम्वीबाट प्राप्त विसाखदेव एवं शिवदत्तका मुद्रामा पनि गजलक्ष्मीको आकृति उत्कीर्ण भएको पाइन्छ *(बनर्जी, १९८५ : ११०)*। नेपालमा श्रीलक्ष्मी परम्पराका मूर्तिहरू सर्वप्रथम तिलौराकोटको उत्खननवाट प्राप्त भएको छ र यो मूर्ति ईस्वीपूर्व प्रथम शताब्दीतिरको मानिन्छ। यो मूर्ति मृण्मय मूर्ति हो *(रिजाल, १९७४ : प्राचीन नेपाल नं. २६)*। प्रतिमाशास्त्र एवं विष्णुधर्मोत्तर पुराण (८२/३–८) अनुसार गजलक्ष्मीको मूर्ति पद्मासनमा वसेको हुनुपर्ने, लक्ष्मीको हातले कमल, वेल, कलश, शंख आदि लिएको हुनुपर्ने र हात्तीले सुँढद्वारा घैला उठाई उनलाई अभिषित गरिरहेको हुनुपर्ने विधान छ। यसै विधानअनुरूप पाटनको च्यासलहिटीमा गजलक्ष्मीको मूर्ति मूर्तिकारले बनाएको पाइन्छ। गजलक्ष्मीको यो मूर्ति समभङ्ग मुद्रामा उभिएको छ। लक्ष्मीका काँनमा ठूला–ठूला कुण्डल छन्। घाँटीमा एकोहोरो मालाको कण्ठहार छ। कम्मरमुनिको वस्त्र पारदर्शी छ। तीन तहको पटुकाको फेरा वाँयापट्टिबाट दायाँतिर झारेर घुँडानेरवाट फनक्क घुमाई पछाडिपट्टि लगिएको छ। बायाँ हातमा एउटा पूरा फुलेको कमलको फूल छ। दायाँ हातमा कमलको एउटा कोपिला छ। ठूला स्तनहरू, कस्सिएका तिघ्रा र फुकेको चाक हुनु देवीको विशेषता देखिन्छ। गजलक्ष्मीको शरीरको माथिल्लो भाग खुला छ। गहिरो नाइटो, पातलो कम्मर र दुवै गोडामा ठूल्ठूला कल्ली रहेका छन्। देवीको दुवैतिर दुईवटा लामा–लामा कमलका डाँठहरू देखिन्छन्, जसका टुप्पामा कमलगट्टाहरू बनाइएका छन् र यिनै कमल गट्टामा उभिएर दुईतिरबाट दुईटा हात्तीले देवीलाई अभिषेक गरिरहेका छन्। यो गजलक्ष्मीको मूर्ति भारतको कौशाम्वीवाट प्राप्त गजलक्ष्मीको मूर्तिसँग एकदमै मिल्दोजुल्दो देखिन्छ। कलाशैलीका दृष्टिकोणले यो गजलक्ष्मीको मूर्तिमा भारतीय कुषाणकालीन मथुरा कलाशैलीको प्रभाव परेको पाइन्छ। वांदेलले यो गजलक्ष्मीको मूर्तिलाई ईस्वीपूर्व प्रथम शताब्दीको मान्दै उपत्यकामा प्राप्त सवैभन्दा प्राचीन प्रस्तर मूर्ति मान्नु भएको छ *(वांदेल, २०३९ : २६)*। (चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)

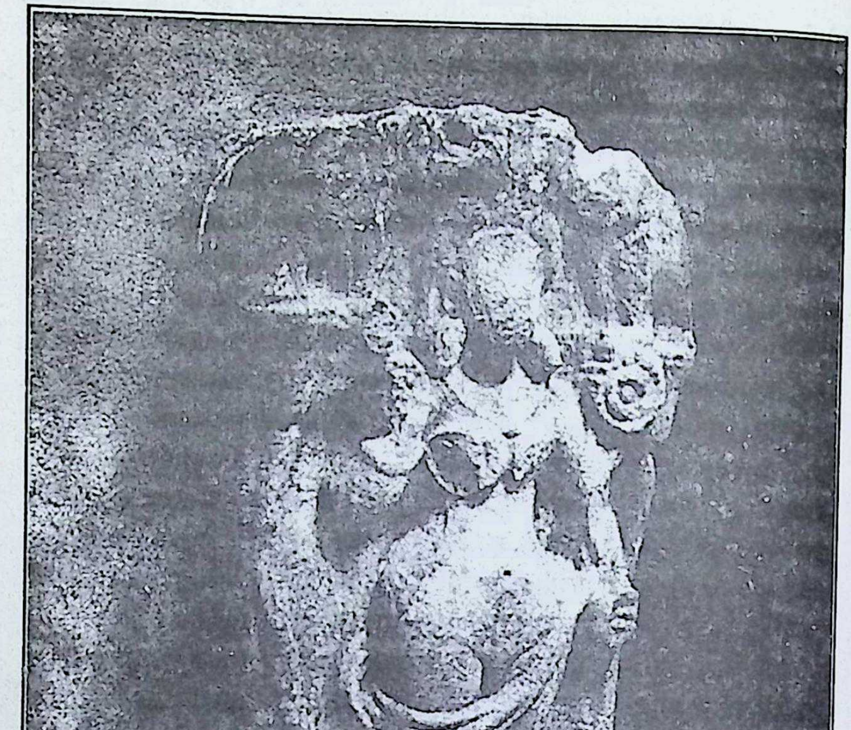
२. पाटन हौगलवहालको मातृकाको मूर्ति

पाटनको हौगलवहालको एउटा भित्री चौकमा अन्दाजी तीन हात जति गहिरो खाल्डोमा यो मूर्ति स्थापित गरिएको छ । मातृकाको मानिने यो मूर्ति प्रलम्वपाद आसनमा बसेको अवस्थामा देखाइएको छ । मातृकाको बसाइ अलंकृत गद्दीमाथि रहेको छ । यस गद्दीका अगाडिपट्टिका खुट्टाहरूमा बुट्टा कुँदिएका छन् भने गद्दीको पछाडिपट्टि तीन तह पारेर पट्ट्याएको श्रृङ्गारपूर्ण कपडा छ *(ऐजन, ४०)*। यस्तै कपडाको अर्को फेरो मातृकाको कुमपछाडि टाँसिएको छ। मूर्तिको कानमा ठूला, चेप्टा, गोलाकार पत्र कुण्डलहरू छन्। हातमा चुराहरू र खुट्टामा साधारण किसिमले बनाइएका ठूला–ठूला कल्लीहरू छन्। मूर्तिको घाँटीमा एकोहोरो माला छ। शरीर संरचनाको समानुपातिक हिसावमा यस मूर्तिका स्तनहरूको बनोट भने सानो देखिन्छ। कम्मरमाथिको भाग नग्न हुनुका साथै कम्मरमुनिको भागको दाँजोमा केही छोटो र होचो देखापर्दछ। मातृकाका हातहरू भने हृष्टपुष्ट देखिन्छन्। तिघ्राहरू ठूला र खँदिला आकारमा बनाइएको छ। पर-पर गोडा राखेर घुँडा फारेर बसेको यो मूर्ति निर्माणको शैली र बसेको ढाँचाको कारणले भारत मथुरा म्युजियमको ईस्वीपूर्व तेस्रो शताब्दीतिरको लावण्य लक्ष्मीको मूर्तिसित मिल्दोजुल्दो छ। गोडाका कल्लीहरू र जमिनमा गोडाको टेकाइसमेत लावण्य लक्ष्मीको मूर्तिसँग मिल्दो छ *(ऐजन, ४१)*। यस बाहेक मातृकाको दायाँ हात फिलामाथि हुनुका साथै यस हातको हत्केलालाई केही कोप्रो पारेर वरद मुद्रामा प्रदर्शित गरिएको छ। मातृकाको देब्रे हातले केही वस्तु समातेको जस्तो देखिन्छ। मातृकाको यस मूर्तिमा दुवै गोडाका बीच अगिल्तिरको कपडालाई पट्याई कलात्मक ढङ्गले बुट्टा बनाएको पाइन्छ। मातृकाको शिरमाथितिर छत्र आकृति उत्कीर्ण रहेको छ र यसैमाथि टुटेफुटेका मूर्तिहरू देखिन्छन्। वांग्देलले यी मूर्तिहरूलाई मातृकासँग सम्वन्धित उमामहेश्वरका मूर्ति हुनसक्ने सम्भावना व्यक्त गरे तापनि यी मूर्तिका अस्पष्ट स्वरूपको कारणले गर्दा यकिन साथ केही भन्न सकिँदैन । मेरीस्लसर र प्रतापादित्य पालले यस मूर्तिलाई बौद्धदेवी हारितीको मूर्ति मानेका छन् *(पाल, १९७४ : ४२)* । तर यस मूर्तिको छेउछाउमा वा काखमा केटाकेटी नभएको हुँदा यो मूर्तिलाई हारितीको मूर्ति मान्न सकिँदैन। साथै यसको देब्रे हातले माछा समातेको हुँदा यस मूर्ति हारितीको नभएर मातृकाको नै देखिन्छ। यस मूर्तिमा पनि भारतीय मथुरा कलाशैलीको प्रभाव देखा पर्दछ। शैली, बनोट र ढाँचाका आधारमा यस मूर्तिलाई वांग्देलले ईस्वीको दोस्रो शताब्दीको मान्न सकिने बताउनुभएको छ *(वांग्देल, २०३९ : ४२)*। (चित्र नं. २ हेर्नुहोस्)

३. सिकुवहीको उमामहेश्वर मूर्तिफलक

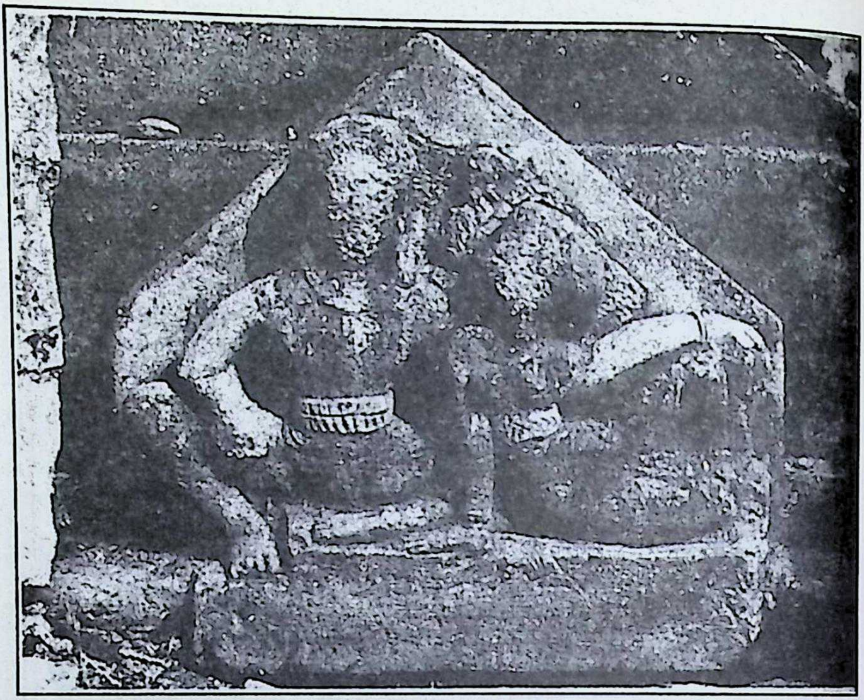
नेपाली मूर्तिकारले प्राचीनकालदेखि सृजना गरेका मूर्तिहरूमा कलाका दृष्टिकोणले उत्कृष्ट मूर्तिहरूमा उमामहेश्वरका मूर्तिहरू देखिन्छन्। यस अर्थमा प्राचीन नेपाली मूर्तिकारको सवैभन्दा प्रिय विषयवस्तु उमामहेश्वरको मूर्ति बनाउनु देखिन्छ। काठमाडौं उपत्यकाभित्र प्राचीन कालदेखि जति उमामहेश्वरको मूर्तिहरू बनेका छन्। संख्याको हिसाबले भारतभरि पनि त्यति नहोलान् *(ऐजन, १७)*। नेपालमा उमामहेश्वरका मूर्ति बनाउने परम्परा ईसाको

दोस्रो शताब्दीदेखि देखिन्छ, जब कि भारतमा उमामहेश्वरका मूर्तिहरू ईसाको चौथो शताब्दीदेखि मात्र देखा परेका छन् तर पाटनमा रहेको सिकुवहीको उमामहेश्वरको मूर्तिलाई चौथो शताब्दीछेक भारततिर बनेका उमामहेश्वरका मूर्तिहरूको लहरमै राख्नुपर्दछ। हुनत यो मूर्तिमा शक सम्वत् ४९५ तथा ईसाको ५७३ को एउटा अभिलेख समेत कुँदिएको छ *(बज्राचार्य, २०३० : २११)*। तर यस अभिलेखमा दिएको मितिअनुरूप यस उमामहेश्वरको मूर्तिको तिथि तोक्न मिल्दैन। यो मूर्तिको बनोट, शैलीलाई अध्ययन गर्दा प्राचीन उमामहेश्वरको मूर्ति शैलीमा नै यो मूर्ति बनेको देखिन्छ किनभने उमामहेश्वरको यो मूर्तिमा न त शिवका ४ हात देखाइएको छ, न त अंगरक्षक र अन्य गणहरू देखाइएको पाइन्छ। जुन कुरा चौथो शताब्दीपछि बनेका उमामहेश्वरका मूर्तिहरूको विशेषता नै हो। यस बाहेक यस मूर्तिमा रहेको अभिलेखको विषयवस्तुसमेत उमामहेश्वरसित सम्बन्धित नभएर "बभ्रुवर्माले हात खुट्टा भाँचिएका मातृका देवीहरूको मूर्तिको जिर्णोद्धार गर्ने आफ्नो संकल्प पूरा गर्नुभन्दा पूर्व नै उनको मृत्यु भएको हुँदा उनका भतिजा देश वर्माकी आमा देश भट्टारिकाले माटाको मूर्तिको ठाउँमा ढुङ्गाको मातृका देवीको मूर्ति स्थापना गरेको *(ऐजन, ११–१२)* कुरा अभिलेखको विषयवस्तु रहेको छ। यस सन्दर्भले कुनै अरू नै मातृका देवीको मूर्ति बनाएर त्यसै ठाउँमा रहेको यस उमामहेश्वरको पादपीठमा तत्सम्बन्धी अभिलेख कुँदाएको देखिन्छ। यस बाहेक यस उमामहेश्वर मूर्तिको पादपीठ साँगुरो ठाउँमा पछ्यौराको बुट्टामाथि समेत पर्ने गरी अभिलेख कुँदाइएको हुनाले अभिलेख कुँदाउने ठाउँ नछाडिएको यस उमामहेश्वरको पादपीठमा पछिबाट साँगुरो गरी अभिलेख कुँदाइएको हो भन्ने कुरो प्रष्ट देखिन्छ। यी सबै सन्दर्भले उमामहेश्वरको यो मूर्तिसित अभिलेखको कुनै सम्बन्ध नभएको देखिन्छ। त्यसैले नीलरत्न बनर्जीले यस मूर्ति फलकमा देखिने शिवको हृष्टपुष्ट अङ्ग, दुई हात मात्र भएको शिव तथा शिवगणहरूको मूर्तिमा अभाव, शिव बसेको पादपीठमा गद्दी वा व्याघ्र छालाको अभाव आदिको कारणले यस मूर्तिलाई प्राचीन मूर्ति मान्नु भएको छ *(वांग्देल, २०३९ : १०९)*। वांग्देल स्वयंले समेत यो मूर्तिलाई चौथो शताब्दीको मान्नु भएको छ *(ऐजन)*। जहाँसम्म सिकुवहीको उमामहेश्वर मूर्तिको व्यञ्जना र लक्षणाको प्रश्न छ, यस मूर्ति फलकमा शिवको बायाँ खुट्टा पलेटी मारेको अवस्थामा र दायाँ खुट्टा घुँडो ठाडो पारेर टेकेको अवस्थामा रहेको छ। दायाँ हात वरद मुद्रा र बायाँ हात पार्वतीको पिठ्यूँमा राखेको अवस्थामा छ। शिवका जम्मा दुई हात मात्र देखाइएका छन्। पार्वती शिवको देब्रे काँधमा अडेस लागेको देखाइएको छ। यिनले दायाँ हात भूईमा टेकेकी छन् र बायाँ ठाडो पारेर टेकिरहेको देब्रे खुट्टाको घुँडामाथि राखिएको देखाइएको छ। शिव पार्वती दुवैको कम्मरमा चौडा पटुका बाँधिएको, पार्वतीको हातमा बाला, शिवका कानमा कुण्डल देखाइएको छ। पार्वतीको अनुहार शिवतिर हेर्दै गरेको चित्रण गरिएको छ। मूर्ति फलकमा कतै पनि शिव गणहरूको मूर्ति उत्कीर्ण छैन। (चित्र नं. ३ हेर्नुहोस्)



च्यासल टोलकी गजलक्ष्मी

पाटन हौगलवहालको मातृकाको मूर्ति



सिकुवहीको उमामहेश्वर मूर्तिफलक

लिच्छवि युगको मूर्तिकला

लिच्छवियुगको मूर्तिकलालाई शैली एवं यसमा प्रयोग भएको प्रविधिका आधारमा छुट्याउन सकिन्छ । लिच्छविहरूको राजनैतिक इतिहासको पुरातात्त्विक प्रमाणहरू ईसाको पाँचौं शताब्दीताकादेखि मात्र पाइए तापनि मूर्तिकलामा प्रयुक्त शैली वा प्रविधिहरूमा भएको नयाँ प्रयोग चौथो शताब्दीताकादेखि नै देखापर्दछ । यस अर्थमा कला शैलीको दृष्टिकोणले लिच्छवियुग चौथो शताब्दीपछि लगत्तै सुरु भएर ईसाको नवौं शताब्दीसम्म निरन्तर रहिरहेको पाइन्छ । यस युगमा अनेकौं शैव, वैष्णव, शाक्त र बौद्धमूर्तिहरू कलाकारले निर्माण गऱ्यो । यस युगमा बनेका मूर्तिहरूमा नेपाली मौलिक कलाशैली बाहेक भारतीय गुप्त कलाशैलीको प्रशस्त प्रभाव पाइन्छ । मूर्तिकलाको दृष्टिकोणले यस युगलाई स्वर्णयुग मानिन्छ । किनभने यसताका ज्यादै राम्रा, आकर्षक र उत्कृष्ट मूर्तिहरू बनेको पाइन्छ । साथै साधारण स्थानीय देवदेवीका मूर्तिहरू लगायत हिन्दू र बौद्धधर्मसँग सम्बन्धित सबै देवदेवीहरूका मूर्तिहरू हिन्दू र बौद्ध साहित्यमा वर्णित कथाको आधारमा निर्माण गरेको पाइन्छ । यस युगमा बनेका उल्लेखनीय मूर्तिहरूमा विष्णुविक्रान्तका मूर्तिहरू, कुमार सम्भवका मूर्ति फलकहरू, कालीयदमन मूर्ति, लोकेश्वरका मूर्तिहरू, वराह मूर्तिहरू, जलाशयन नारायणका मूर्तिहरू, उमामहेश्वरका मूर्तिहरू, विरूपाक्षको मूर्ति, पद्महस्ता लक्ष्मी आदि रहेका छन् । यस युगको मूर्तिकलाका प्रमुख विशेषताहरू यसप्रकार रहेका छन् :

१. लिच्छवि युगका कलाकारले मूर्ति रचनाका निमित्त छनोट गरेको माध्यम विशिष्ट प्रकारको प्रस्तर थियो । यस अघिको युगमा प्रयोगमा ल्याइएका सेता एवं खैरा प्रस्तरभन्दा फरक नीला र काला (मास रङ्ग) कठोर प्रस्तरहरूलाई यस कालका कलाकारले रोजेको पाइन्छ । यस्ता प्रस्तरहरूमा गरिएको पालिस गएपछि पनि त्यसमा चिल्लोपना र चम्किलोपना यथावत् कायम रहन सक्दथ्यो । साथै यस्ता प्रस्तरहरू कठोर प्रकारका भएका हुनाले सयौं वर्षसम्म पनि नाश नभईकन यथावत् रहन सक्ने कुरा लिच्छवि युगका प्रस्तर मूर्तिहरूले प्रमाणित गरिरहेका छन् ।

२. लिच्छविकालीन प्रस्तर मूर्तिकलाको सम्पूर्ण विषयवस्तु आध्यात्मिक रहेको छ । वैष्णव, शैव, शाक्त, बौद्ध र अन्य हिन्दू देवदेवीहरूका विभिन्न प्रस्तर मूर्तिहरूको निर्माणमा नै यस युगका मूर्तिकारहरू लागिपरेको देखिन्छ । यस युगमा निर्मित सबै मूर्तिहरू विभिन्न धर्म र सम्प्रदायका कथा, घटना एवं पुराणहरूमा आधारित रहेका छन् । उदाहरणका निमित्त विष्णुविक्रान्त, कालीयदमन, कुमारसम्भव, बुद्ध जन्मसम्बन्धी आदि मूर्ति फलकहरूलाई अघि सार्न सकिन्छ ।

३. लिच्छवि मूर्तिकलाको अर्को विशेषता यसताका बनेका मूर्तिहरूमा पाइने आंगिक समानुपात वा ज्यामितीय प्रयोग हो । यस कालमा प्रयोग भएका प्रस्तर मूर्तिहरूमा आंगिक अनुपातमा आश्चर्यजनक मेल पाइन्छ । प्रत्येक मूर्तिको अङ्गप्रत्यङ्गहरूको लम्बाइ, चौडाइ, गोलाइ आदिमा कतै पनि बेमेल पाइँदैन । जसले गर्दा मूर्तिहरू

भद्दा नदेखिएर आकर्षक र चिटिक्क मिलेका देखा पर्दछन् । यसताकाको मूर्तिकार यात स्वयं नै चित्रकार थियो अथवा मूर्ति बनाउँदा अगाडिदेखि नै तयार पारेको चित्र वा रेखाचित्रअनुरूप मात्र आफ्नो छिनो चलाउँदथ्यो । लिच्छवियुगमा बनेका मूर्तिहरूलाई हेर्दा मूर्ति कलासम्बन्धी प्रामाणिक ग्रन्थहरूबाट मूर्तिकार निर्देशित रहेको देखिन्छ । यसप्रकार यस युगका मूर्तिकारले यात प्रतिमा शास्त्रसम्बन्धी ज्ञान जानेका थिए अथवा त्यस्तो ज्ञान प्राप्त व्यक्तिहरूबाट उनीहरू निर्देशित थिए ।

४. लिच्छवियुगमा बनेका मूर्तिहरूको खास विशेषता यिनीहरूमा देखा पर्ने सरल, स्वाभाविक, सजीव र आकर्षणपना हो । सजीवता, सरलता, स्वाभाविकता र आकर्षणयुक्त हुनु नै लिच्छविकलाको मौलिक विशेषता हो । प्रत्येक मूर्तिलाई मूर्तिकारलेहिंड्ला कि ? बोल्ला कि ? हाँस्ला कि ? जस्तो गरेर रचना गरेको छ । मूर्तिकारले प्रस्तुत गर्न खोजेको विषयवस्तुमा यथार्थता र स्वाभाविकता छ । धुम्वराहीको वराह मूर्तिको पराक्रमी मुद्रा, बुद्ध र अवलोकेश्वरका मूर्तिमा देखिने गम्भीरता र शान्ति, कालीयदमन मूर्तिमा बालकृष्णको बालसुलभ हँसिलो मुद्राका साथै नारी मूर्तिहरूमा देखिने सौन्दर्य प्रतीत प्रष्ट आँखी भौं, झिनो कम्मर पुष्ट, छाती यसका उदाहरण हुन् ।

५. यस युगको मूर्तिकलाको अर्को विशेषता मूर्तिहरूमा न्यून रूपमा मात्र देखा पर्ने श्रृङ्गार र पहिरन हो । श्रृङ्गार र पहिरनको दृष्टिकोणले लिच्छविकालीन मूर्तिहरू साधा प्रकारका देखा पर्दैछन् । यी मूर्तिहरूमा लुगा, गहनाको अपेक्षाकृत कम प्रयोग भएको पाइन्छ । खासगरी यस कालका नारी मूर्तिहरूमा अङ्गहरू मात्र ढाक्ने पातलो लुगा तथा हात, कान, गलामा थोरै मात्र गहना र पुरुष मूर्तिहरूमा श्रीपेच, अद्योवस्त्र, जनै र पटुका बाहेक गहनाहरूमा वाला, वाजुवन्ध, कण्ठहार आदिको मात्र प्रयोग पाइन्छ ।

६. यस युगका मूर्तिकलाको अर्को एउटा प्रमुख विशेषता आर्यशैलीको शरीर रचनामा देखापर्दछ । यसभन्दा अघिका युगमा बनेका मूर्तिहरूको शारीरिक बनोट यज्ञोपवितविहीन र मङ्गोल छाँट र शैलीको थियो भने यस युगमा आर्य शारीरिक संरचना अनुरूपका मूर्तिहरू निर्माण गरिए । चुच्चो नाक, लाम्चो अनुहार, अग्लो कद, विशिष्ट केश श्रृङ्गार (खासगरी नारी मूर्तिमा), श्रीपेच वा मुकुटयुक्त शिर, देब्रे काँधदेखि दाहिने घुँडासम्म झुन्डिएको जनै र शिरपछाडिको प्रभामण्डल यसका उदाहरणहरू हुन् ।

७. लिच्छविकालीन प्रस्तर मूर्तिकलाको अर्को विशेषता मूर्तिहरूमा गरिने रोगनको प्रयोग हो । यसताकाका मूर्तिकारले रोगनको प्रयोगद्वारा सम्पूर्ण मूर्तिलाई टल्काउने गरेको पाइन्छ । मूर्ति तयार गरिसकेपछि, त्यस्ता मूर्तिका अङ्गप्रत्यङ्गलाई घोटेर प्रस्तरकै लेप तयार गरी मूर्तिको स्वाभाविकतामा कुनै किसिमको प्रभाव नपर्ने गरी रोगन लेपन गरेर मूर्तिकारले आफ्नो मूर्तिलाई चम्काउने गरेको देखिन्छ ।

८. लिच्छवियुगका मूर्तिहरूको विशेष विशेषता आफ्नो मौलिकता बाहेक यसमा भारतीय कला शैलीको प्रभाव पाइनु हो । कलाशैलीको दृष्टिकोणले कतिपय लिच्छविकालीन मूर्तिहरूमा भारतको मथुरा एवं गुप्तकलाशैलीको प्रभाव परेको देखिन्छ । खासगरी स्त्री शरीरको रचनामा पुष्ट छाती, नुहेको र पातलो कम्मर, फुकेको चाक, लाम्टादार भुँडी, चुल्ठोको बनौट र विलासिताको प्रस्तुतीकरणका कुराहरूमा तथा बुद्ध जन्मदाको दृश्य फलक, सूर्य मूर्तिहरू लगायत अन्य कतिपय मूर्तिहरूमा मथुरा शैलीको प्रष्ट छाप देखापर्दछ । यसैगरी लिच्छवि बौद्धमूर्तिहरूमा पाइने प्रस्तुतीकरण र पहिरनमा शान्त र गम्भीर आँखाहरूको बनोटमा तथा स्थानक र आसनका शैलीहरूमा गुप्तकला शैलीको प्रष्ट छाप देखापर्दछ । पछिल्ला लिच्छवियुगका बुद्धमूर्तिहरू त नालान्दा र सारनाथका प्रस्तर मूर्ति सरह देखिन्छन् तर यति हुँदाहुँदै पनि लिच्छवि प्रस्तर कलाको आफ्नो मौलिकता भने गुमेको छैन ।

९. लिच्छवि मूर्तिकलाको एउटा खास विशेषता फूल, पात र फूलवुट्टाको अलंकरण बनाउनुमा रहेको छ । खासगरी पछिल्लो लिच्छवियुगमा यो शैली कलाकारको आदर्श बन्न पुगेको छ । पछिल्लो लिच्छवियुगमा मूर्तिकारले आफ्ना मूर्ति फलकहरूलाई फूलपात र फूलवुट्टाले श्रृङ्गार गरेको पाइन्छ । प्रस्तर फलकका छेउ र कुनाहरूमा ज्वालापट्टि, साधापट्टि, फूलपात, नागबेली परेका र लहरदार फूलहरू, रूखका डाला, कमलका डाँठहरू, हाँगा, उपहाँगाहरूका साथै सबैभन्दा तल कमलासन बनाएर मूर्तिकारले मूर्तिलाई सजाएको पाइन्छ ।

१०. लिच्छविकालीन मूर्तिहरूमा पाइने अन्य विशेषताहरूमा खासगरी नारीमूर्तिमा देखिने सौन्दर्य एवं लचकतालाई लिन सकिन्छ । यस युगमा बनेका नारीमूर्तिहरूमा ज्यादै सजीवता र स्वाभाविकता पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको मायादेवीको बुद्ध जन्मसम्बन्धी त्रिभङ्ग मुद्रामा उभिएको मूर्तिलाई एवं उमामहेश्वरका फलकहरूलाई लिन सकिन्छ । यी मूर्तिहरूमा देखा पर्ने लचकता ज्यादै उल्लेखनीय छन् । यस बाहेक नारी मूर्तिहरूमा केशविन्यास शैली निकै अलंकृत ढङ्गमा देखापर्दछ । यस कालका लक्ष्मीका मूर्तिहरूमा खासगरी यस्तो अलंकृत केशविन्यास पाइन्छ । यस बाहेक लिच्छविकालका देवमूर्तिहरूमा शिरको पृष्ठ भागमा गोलो एवं लाम्चो प्रभामण्डल बनाइएको पाइन्छ । यस कालमा बनेका प्रभामण्डलहरू प्रायः अलंकृत छन् । लिच्छवि ुगका मूर्तिहरूमा प्रभामण्डललाई बुट्टेदार देखाउने वा प्रभामण्डलमा ज्वालावली बनाउने चलन पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति ईसाको आठौं शताब्दी *(राय, १९७३ : चि. नं. ३६)* तिरको चाँगुको विष्णुविक्रान्त र ईसाको आठौं, नवौं शताब्दी *(ऐजन, चि. नं. ३६)* तिरको चाँगुकै गरुड नारायणमा रहेको प्रभामण्डललाई लिन सकिन्छ । यस कालका मूर्तिमा कम्मरमा गोलो पटुकाको प्रयोग शरीरको तल्लो भागमा पारदर्शी कपडाको प्रयोग एवं धोतीका मुजाहरूमा देखापर्ने मिहिन शिल्पी उल्लेखनीय छन् ।

लिच्छविकालमा बनेका उल्लेखनीय प्रस्तर मूर्तिहरूको शारीरिक संरचना, लक्षण यसप्रकार छ–

१. विरूपाक्षको मूर्ति

विरूपाक्षको मूर्ति पशुपति आर्यघाटको पश्चिमपट्टिको सानो मन्दिरजस्तो स्वरूप भएको स्थानमा अवस्थित छ । यो मूर्ति सेतो र खैरो कडा प्रस्तरमा कुँदिएको मूर्ति हो । यो मूर्तिको कम्मरभन्दा मुनिको भाग र हातका नाडीसम्मको भाग जमिनमुनि दविएर रहेको अवस्थामा छ । यस मूर्तिको कम्मरदेखि मास्तिरको भाग भने नाङ्गै रहेको छ । यस मूर्तिको घाँटीमा छुट्टाछुट्टै मसिना धागाहरू बनाइएका छन् भने कानमा विचित्र आकारका कुण्डलहरू छन्, जुन बालाजुको हारिती र मृगस्थलीको सूर्य देवताका कुण्डलसँग मिल्दाजुल्दा देखिन्छन् । तर यस्ता कुण्डलहरू लिच्छवि, ठकुरी वा मल्ल कालका कुनै मूर्तिमा देखिंदैन *(वांग्देल, २०३९:९४)* ।

यस मूर्तिको अर्को विशेष विशेषता यसको केशविन्यास हो । घाँटीको तल्लो भागसम्म झुन्डिएको रूपमा यस मूर्तिको केश सज्जा देखा पर्दछ । झट्ट हेर्दा घुँघुरिएको केश जस्तो देखिने, यो केशविन्यास हाँडी गाउँको कुवेर र आर्यघाटको सूर्य मूर्तिसँग मिल्दोजुल्दो छ । शैलीका दृष्टिकोणले यी तीनै मूर्तिका केशविन्यास उस्तै देखिन्छ । यसैगरी यस मूर्तिको कुँदाइ र निर्माण शैली पनि केही अनौठो किसिमको छ । यो मूर्ति मङ्गोल आकृतिको थोरै चुच्चो परेको चिउँडो, बाक्लो ओठ, चेप्टो नाक, राम्रो छाँट परेका आँखा, जनै नभएको पुष्ट छाती र दुवै हात जमिनमुनि छोपिएको अवस्थामा कुँदिएको छ ।

मदनजित सिंहले यस मूर्तिलाई एउटा सामन्तको मूर्ति मानेका छन् *(सिंह, १९७१ : १८१)* भने सत्यमोहन जोशीले यस मूर्तिलाई किराँतकालीन मूर्तिका लहरमा राख्नु भएको छ *(जोशी, २०३२ : ९–१०)* । पालले यो मूर्तिलाई ईसाको छैटौं शताब्दीमा बनेको मानेका छन् *(पाल, १९७४ : चि. नं. ७५)* । तर यस मूर्तिलाई छैठौं शताब्दीको हो भनेर प्रमाणित गर्ने कुनै आधार छैन । मङ्गोल आकृतिको हुनु, जनै नहुनु र पुरानो खालको कानमा कुण्डल हुनु जस्ता कुराका आधारमा वांग्देलले यस मूर्तिलाई ईसाको चौथो शताब्दीतिर बनेको मूर्ति मान्नु भएको छ *(वांग्देल, २०३९ : ९४)* । मूर्तिको निधारमा तेस्रो आँखा बनाइएको हुनाले खास यो मूर्ति शिवको मूर्ति हो भन्ने वुझिन्छ । स्थानीय रूपमा यस मूर्तिलाई विरूपाक्षको मूर्ति भनिन्छ । विरूपाक्ष नाम एकादश रुद्रको नाम हो । यद्यपि स्वतन्त्र रूपमा पनि शिवलाई विरूपाक्ष भनिने गरिन्छ तर प्रतिमाशास्त्रमा उल्लेख गरिएको विरूपाक्षको प्रतिमा लक्षण अनुरूप यो मूर्ति निर्मित छैन तापनि मूर्ति कुँद्ने मूर्तिकारले मूर्तिको सम्पूर्ण अङ्गप्रत्यङ्ग समानुपातिक तालमान अनुरूप कुँदेको छ भने कुँदाइमा साधापन र स्वाभाविकता प्रष्टसित झल्कन्छ । (चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)

२. विष्णुविक्रान्तका मूर्तिफलकहरू

नेपालमा हालसम्म प्राप्त भएका लिच्छविकालीन त्रिविक्रमका मूर्तिहरू त्यस युगका श्रेष्ठ र मुख्य रचना मानिन्छन् । यी मूर्तिहरू क्रमशः काठमाडौं उपत्यकाको लाजिम्पाट,

तिलगङ्गा र चाँगुबाट प्राप्त भएका हुन् । यी मूर्तिहरूमध्ये लाजिम्पाट र तिलगङ्गाबाट प्राप्त भएका मूर्तिमा मानदेवकालीन सम्वत् ३८९ उत्कीर्ण गरिएको छ भने चाँगुबाट प्राप्त मूर्तिमा तिथिमिति देखापर्दैन । माथिल्ला दुई मूर्ति फलकहरू राजा मानदेवद्वारा स्थापित गरिएका हुन् *(बज्राचार्य, २०३०, ३६)* । यी मूर्तिहरूको विषयवस्तु विष्णुधर्मोत्तर पुराण, मत्स्य पुराण र वामन पुराणमा उल्लिखित 'वलिहरण' कथाअनुरूप रहेको छ भने यी मूर्तिहरूमा देखिने प्रतिमा लक्षणहरू पनि उपर्युक्त पुराणहरूमा नै आधारित छन् । यी तीनैवटा त्रिविक्रमका मूर्ति फलकमा त्रिविक्रमको एउटा मुख, दुई पाउ र आठवटा हातहरू देखाइएको छ । मूर्ति फलकका बीचमा रहेको त्रिविक्रमको स्थानक मूर्तिको दायाँ खुट्टा पातालमा पुगेको देखाउन मूर्तिकारले एक जोडी नागले त्रिविक्रमको उक्त पाउ समातेको अवस्थामा उत्कीर्ण गरेको छ । साथै एउटा राक्षसले त्रिविक्रमको त्यसै पाउलाई हटाउन खोजिरहेको देखाइएको छ । त्रिविक्रमको बायाँ खुट्टाचाहिं त्रिविक्रमकै ललाटको समानान्तरसम्म पुग्ने गरी माथि उठाइएको अवस्थामा उत्कीर्ण गरिएको छ । यो खुट्टाको औंलाको टुप्पानेर आकाशको प्रतीक स्वरूप मुख बाएर आँ गरिरहेको एउटा सानो मूर्ति बनाइएको छ, जसलाई धनबज्रज्यूले आकाश भैरवको मूर्ति मान्नु भएको छ *(ऐजन)* । यो आकाशमा पुगेको बायाँ पाउ मुन्तिर भुइतिर घोप्टिएको धनुषाकारको त्रिशंकुको सानो मूर्ति रहेको छ । यस मूर्तिलाई पालले राहु नाम दिनुभएको छ *(पाल, १९७४ : १८)* । त्रिशंकु मुन्तिर अश्वमेधको घोडा, यज्ञको चिन्हस्वरूप यूप (मौलो) पनि अंकित छन् *(बज्राचार्य, २०३० : ३६)* । घोडा नजिकै हात उठाएको शुक्राचार्यको मूर्ति छ । जसले प्रतीकात्मक रूपमा राजा बलीलाई दान दिन निषेध गरिराखेको छ । शुक्राचार्यको अघिल्लितिर अञ्जलि मुद्रामा रानी विन्ध्यावलीको मूर्ति बनाइएको छ भने रानीको मूर्तिको अगाडिपट्टि वामनलाई दान दिने क्रममा राजा वलीले वामनका हातमा पानी हालिरहेको दृश्ययुक्त राजावली र वामनका मूर्ति छन् । यसैगरी त्रिविक्रमको दायाँ पाउ मास्तिर उडिरहेको गरुड र कमलको फूल लिएकी लक्ष्मीको मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको छ । त्रिविक्रमको शिरमा किरिट मुकुट, घाँटीमा हार, हातमा बाला, कानमा कुण्डल रहेको छ । साथै चार हातमा शंख, चक्र, गदा, पद्म छ भने अन्य चार हातको आयुध प्रष्ट छैन । एउटा हात चाहिं त्रिविक्रमले आफ्नो दायाँ तिघ्रामा राखेको देखिन्छ । त्रिविक्रमको शरीरको माथिल्लो भागमा वस्तु देखिंदैन तर तल्लो भागमा कम्मरमा पटुका र पारदर्शी धोती देखिन्छ । धोतीको पारी र मुजा बनाउन कलाकारले निकै मेहनत गरेको देखिन्छ । चाँगुबाट प्राप्त त्रिविक्रमको मूर्ति फलकमा, फलकको मास्तिरपट्टि दायाँबायाँ चन्द्र, सूर्यको मण्डल बनाइएको छ, साथै परीहरूबाट पुष्पवृष्टि गरिरहेको दायाँ–बायाँ दुई मूर्तिहरू पनि उत्कीर्ण गरिएको छ । लाजिम्पाट र तिलगङ्गाबाट प्राप्त मूर्तिभन्दा चाँगुको त्रिविक्रमको मूर्ति केही परिष्कृत देखिन्छ । यो मूर्ति फलक ईसाको आठौं शताब्दीतिर निर्मित भएको भनेर अमिता रायको विचार रहेको छ *(राय, १९७३ : १००)* भने पालले यसलाई नवौं शताब्दीको मानेका छन् *(पाल, १९७४ : १७७)* । यस मूर्ति फलकको त्रिविक्रमको शिरोभाग पछाडि अलंकृत प्रभामण्डल देखिन्छ । लाजिम्पाट र तिलगङ्गाका त्रिविक्रमका मूर्तिहरूमा पनि प्रभामण्डल रहेको हुनुपर्दछ तर हाल देखिंदैन । प्रभामण्डल रहेको शिर पछाडिको भाग खण्डित

अवस्थामा रहेको छ । लिच्छविकालमा बनेका त्रिविक्रमका मूर्तिहरू ज्यादै आकर्षक हुनुका साथै भारतीय भू–भागमा भन्दा झन्डै ११२ वर्ष अगाडि काठमाडौं उपत्यकामा यी मूर्तिहरूको निर्माण भएको देखिन्छ । त्यसैले स्टेला क्रेमरिशले नेपाली मूर्तिकारले भारतमा गएर पछिबाट त्यस्ता मूर्ति बनाएका हुन् अथवा भारतीय कलाकार नै नेपाल आएर यसप्रकारका मूर्ति बनाउने कला सिकेर पछिबाट भारतका विभिन्न स्थानमा समेत यस्ता मूर्ति बनाएका हुन् स्पष्ट भन्न सकिँदैन भनेर उल्लेख गरेको पाइन्छ *(क्रेमरिश, १९६४ : २३)* । जेहोस्, नेपालभन्दा धेरैपछि मात्र भारतमा त्रिविक्रमको मूर्ति बनाउने परिपाटी चलेको देखिन्छ । यसबाहेक भारततिर बनेका विष्णु विक्रान्तका मूर्तिहरू नेपालमा बनेका विष्णुविक्रान्तका मूर्ति सरह उच्च स्तरीय देखा पर्दैनन् । त्यसैले भारतीय मूर्तिकारहरूले नै नेपाली मूर्तिकारहरूसित यो कलापछिबाट सिकेका होलान् भन्न सकिन्छ । प्रस्तरको एउटा सानो फलकभित्र प्रतीकात्मक रूपमा पुराणमा चर्चा गरिएको कथावस्तुलाई प्रस्तुतीकरण गर्नसक्नु त्यसताकाको मूर्तिकारको विशेषता देखिन्छ । मूर्तिकारले पुराणको कथाअनुरूप दैत्यराज बलीले गरेको 'अश्वमेघयज्ञ' र त्यस यज्ञलाई पूरा हुन नदिन विष्णुले वामन अवतार लिएर आफूलाई दानवीर हुँ भनेर घमण्ड गर्ने राजा बलीसित तीन पाइला भूमि दानमा मागेको र दान पाएपछि आफ्ना दुई पाउले पातालदेखि अन्तरिक्षसम्म ढाकेको तथा तेस्रो पाउ राख्ने ठाउँ राजा बलीसँग माग्दा राजा बलीले आफ्नो शरीरमा राख्ने अनुमति दिएको कथालाई बढो सान्दर्भिक रूपमा प्रस्तरको सानो फलकमा प्रस्तुतीकरण गरेको पाइन्छ तर शास्त्रहरूमा उल्लिखित विष्णुविक्रान्तका प्रतिमा लक्षणहरूसित भने मूर्तिकारको प्रस्तुतीकरण मिलेको देखिँदैन । उदाहरणका निम्ति अपराजितपृच्छा *(अध्याय २१९)* मा विष्णुको वामन रूपलाई चार हातवाला, हातमा छाता, दण्ड लिएको तथा शिल्परत्नमा *(२५/१५)* छत्र कमण्डलु बोकेको ठूलो पेटवाला र भागवत पुराणमा शरीरमा विभिन्न गहना लगाएको भनेर वर्णन गरिएको पाइन्छ तर यी प्रतिमा लक्षणहरू त्रिविक्रम मूर्ति फलकमा कतै पनि झल्कँदैनन् । मूर्तिकारले विष्णुको प्रतिमा लक्षण प्रतिमा शास्त्रअनुरूप प्रस्तुत गरे तापनि वामन, बली र शुक्राचार्य आदिको प्रतिमा लक्षणमा त्यति ध्यान दिएको देखिँदैन । (चित्र नं. २ हेर्नुहोस्)

३. राष्ट्रिय संग्रहालयको कुमार सम्भव मूर्तिफलक

प्रसिद्ध कवि कालिदासले कुमारसम्भव नामक ग्रन्थ लेखेका थिए । यस ग्रन्थमा पार्वतीले पुत्र पाऊँ भनेर तपस्या गरेकी अनि पुत्र प्राप्तिपछि हर्षित भएको प्रसङ्ग परेको छ । यसै प्रसङ्गलाई आफ्नो विषयवस्तु बनाएर लिच्छवियुगीन मूर्तिकारले प्रस्तर फलकमा प्रतीकात्मक रूपमा मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ । यसप्रकारका शिला फलकहरूलाई कुमारसम्भव फलक (Narrative Panels of Kumar Sambhava) भनिन्छ । यस प्रकारका मूर्ति फलकहरू वर्तमान समयमा राष्ट्रिय संग्रहायलमा सुरक्षित अवस्थामा दुईटा रहेका छन् । यी दुवै फलकहरू काठमाडौं उपत्यकाको काठेसिम्भु र नघलटोल नामक स्थानबाट प्राप्त गरिएका थिए । नघलटोलका फलकलाई पालले सातौं, आठौं शताब्दीतिरको मान्नु भएको छ *(पाल, १९७४ : २५९)* भने कतिपय कलाविद्हरूले यसलाई छैठौं शताब्दीतिरको मानेका छन् ।

काठेसिम्भुवाट प्राप्त मूर्ति फलकलाई क्रेमरिशले सातौं शताब्दीतिरको भनेकी छिन् *(क्रेमरिश, १९६४ : २२)*। अमिता रायले यसप्रकारको मूर्ति फलक बनाउने परम्परा उत्तर भारतीय क्षेत्रमा सुरुदेखि नै रहेको र त्यसैको प्रतिध्वनिका रूपमा नेपालमा पनि यस्ता मूर्तिफलकहरू बनेको कुरा उल्लेख गर्नु भएको छ *(ऐजन, ३५)*। यी दुई मूर्ति फलकहरूमध्ये नघलटोलबाट प्राप्त मूर्ति फलकमा पार्वतीको तपस्या देखाइएको छ। अर्को काठेसिम्भुवाट प्राप्त फलकमा पार्वतीले पुत्र प्राप्तिका लागि कामना गर्दा बालक कुमार प्राप्त भएको तथा पार्वती हर्षित भएको अवस्था देखाइएको छ। दुवै फलकमा देखाइएको यस विषयवस्तुलाई सर्वप्रथम एन्. आर. बनर्जीले कालिदासको कुमार सम्भव नामक ग्रन्थबाट लिएको विषयवस्तु हो भनी किटान गरेका हुन् *(बनर्जी, प्राचीन नेपाल, अंक २, पृष्ठ २७)*। तर पालअनुसार बनर्जीले कुमार सम्भव ग्रन्थका परिप्रेक्ष्यमा यी मूर्ति फलकसम्बन्धमा गरेको विश्लेषण र स्टेला क्रेमरिशले "पहाडका तिर्थयात्री" (Pilgrims of Mountains) भनेर यी मूर्ति फलकहरूलाई गरेको नामाकरण उनीहरूको अड्कल मात्र हो *(पाल, १९७४ : १४७–४८)* भनेका छन्। पालले भने मत्स्य पुराणमा पार्वतीले कुमार जन्मिनुभन्दा अगाडि वीरभद्रलाई आफ्नो पुत्रका रूपमा ग्रहण गरेको र यी बालक वीरभद्रसित शिवले खेलको कथाका प्रसङ्गमा यी मूर्ति फलकहरूको व्याख्या गरेका छन्। काठेसिम्भुवाट प्राप्त मूर्ति फलकको विषयमा पाल लेख्दछन् त्यहाँ देखिएका मानव आकृतिहरू फूल बटुल्ने काममा लागेका छन् र त्यहाँ देखिने सानो नानीको आकृति कुमार कार्तिकेयको हुने सम्भावना छ।" यसैगरी नघलबाट प्राप्त मूर्ति फलकको बारेमा उनी लेख्दछन्– "यस मूर्ति फलकार आकृतिहरूलाई हेर्दा शिव, कुमार वा वीरभद्रसँग खेलिरहेको भान हुन्छ *(ऐजन)*। बनर्जीअनुसार नघलबाट प्राप्त यस मूर्ति फलकमा ब्रह्मचारी रूपका शिवले तपस्यामा लिन पार्वतीको आफूप्रतिको भक्तिको परीक्षा लिइरहेको अवस्था देखाइएको छ। सत्यमोहन जोशीका अनुसार यी मूर्ति फलकहरू स्वच्छन्दतावादी भएर काम गर्ने मूर्तिकारहरूका कृति हुन् *(जोशी, २०३२, ३१)*। वास्तवमा यी मूर्ति फलकमा देखाइएको केश सज्जा अनौठो प्रकारको छ। केशलाई घुँघुरिएको देखाउन मूर्तिकारले केशलाई 'सिक्री' को आकार दिएर फरक–फरक रहरमा प्रस्तुत गरेको छ। यस बाहेक मूर्तिकारले डोरायुक्त कम्मर पेटी, बुट्टे स्वरूपको शरीरको माथिल्लो भागको वस्त्र तथा गलामा हार, कानमा पत्र कुण्डल आदि प्रष्ट रूपमा देखाएको छ। काठेसिम्मुबाट प्राप्त मूर्ति फलकको एउटी स्त्रीको माथिल्लो भाग नाङ्गो छ। उसका पाखुरामा चुरा छन् भने अर्को मूर्ति घुँडा टेकेर गरुडासनमा देखाइएको छ। यस मूर्तिले धोती लगाएको छ, जसको सप्को देब्रे काँधबाट पछाडि लगिएको छ। यस मूर्तिको हातका पाखुरामा वाजु लगाएको देखाइएको छ। यस मूर्ति फलकका दुवै स्त्रीमूर्तिहरूको स्तनका उभार प्रष्ट देखिन्छ। यी दुवै मूर्तिका बीचमा सानो मूर्ति रहेको छ। जसको खुट्टामा कल्ली र कम्मरमा कन्दनी प्रष्ट देखिन्छ। यसमा नानीलाई अलिकति भुँडे आकारमा र नग्न अवस्थामा देखाइएको छ। दुवै मूर्ति फलकका मूर्तिहरूको अनुहार एकदमै हँसिलो गरी प्रस्तुत गरिएको छ भने यिनीहरूको अङ्ग विन्यास पोसिलो र हृष्टपुष्ट रहेको छ तर यी फलकमा उत्कीर्ण मूर्तिहरूको अनुहारको बनोटलाई हेर्दा 'आर्य सुलभ' लक्षणहरू देखा नपरेर मङ्गोल सुलभ लक्षणहरू देखा पर्दछन्।

मुखाकृति र केशविन्यासका दृष्टिकोणले यी मूर्ति फलकहरूमा स्थापित गरिएको विषयवस्तु कुमार सम्भव लगायत अन्य कुनै पौराणिक ग्रन्थसित असम्बन्धित हुने सम्भावना बढी देखिन्छ । (चित्र नं. ३. हेर्नुहोस्)

४. चण्डोलको वराह मूर्ति

लिच्छविकालीन वराह मूर्ति धुम्बराहीको चण्डोल नामक स्थानबाट प्राप्त मूर्ति हो । यस मूर्तिलाई मदनजित सिंहले ईसाको पाँचौं शताब्दीतिरको *(सिंह, १९७१ : १६८)*, पालले ईसाको छैठौं शताब्दीतिरको *(पाल, १९७४ : ६८)*, वांग्देलले ईसाको सातौं शताब्दीतिरको *(वांग्देल, १९८९ : ३०१)* मानेका छन् । मूर्तिकारले यो वराह मूर्ति बढो कलात्मक ढङ्गबाट निर्माण गरेको छ । उसले मूर्तिको पृष्ठभागमा समेत आफ्नो शिल्पी देखाएको छ । उसले वराहको शिरमुनि मनुष्य देहको संरचना अत्यधिक मेहनतसित उत्कीर्ण गरेको देखिन्छ । वराहको शिर र मनुष्य शरीरका बीचमा बेमेल हुने खालको कुनै अंश देखा पर्दैन । वराहको च्यापुलाई अलिक मास्तिर उठाएर उसको दाह्रालाई बढी शिल्पी तवरले तिखारिएको छ । वराहको थुतुनो उसकै बायाँ पाखुरामा आश्रय लिइरहेकी पृथ्वी मातातिर फर्केको छ तर यसो गर्दा मूर्तिकारले शरीरको सन्तुलनलाई मिलाउन शरीरलाई छड्के पारेर रचना गरी वराहको दायाँ हात कम्मरदेखि अलिकति मुनि जाङ्गतिर आडका निम्ति राखेको देखिन्छ । शरीर रचनामा शक्ति र शौर्यको प्रतीकका रूपमा विशाल छाती र मांसपेशी देखाउन मूर्तिकार सफल देखिन्छ *(जोशी, २०३२ : २६)* । मूर्तिकारले वराहको शिरको पृष्ठ मागमा अलंकृत र गोलो प्रभामण्डल बनाएको छ । वराहको बायाँ खुट्टा मानव आकृति भएको नागको हातमाथि टेकिएको छ, जसले गर्दा यो खुट्टा थोरै मोडिएको देखिन्छ । वराहको दाहिने खुट्टा सिधा भूईंमा टेकिएका छ । बायाँ खुट्टाको नागले पाताल लोकको संकेत दिन्छ । वराहको कम्मरमा तिघ्रासम्म आउने गरी डोरिया शैलीको धोती बेरिएको छ भने देब्रे काँधदेखि दाहिने खुट्टाको घुँडासम्म आउने गरी जनै लगाएको देखाइएको छ । यसबाहेक वराहको घाँटीमा कण्ठद्वार, नाडीमा बाला रवि केयुर लगाएको देखिन्छ । वराहको देब्रे हातको कुहिनामाथि बसेकी भू-देवी (पृथ्वी) नमस्कार मुद्रामा देखिन्छिन् । 'उनको वक्षस्थलको प्रष्ट उभार मूर्तिकारले देखाएको छ । उनको अनुहार वराहप्रति आभारित र शान्त देखाइएको छ । भू–देवीको शिर पछाडिपट्टि गोलो र साधा प्रभामण्डल देखिन्छ । यस मूर्तिमा आंगिक समानुपातलाई ज्यादै मेहनतका साथ स्थापित गरिएको छ । मूर्तिकारले यस मूर्तिको निर्माण गर्दा विभिन्न पुराणहरू खासगरी वराह पुराणमा दिएको हिराण्यक्ष दैत्यसित पृथ्वीलाई उद्धार गर्नका निम्ति विष्णुले वराह अवतार लिएर पातालमा पुगी गरेको युद्ध र पृथ्वीको उद्धारको विषयवस्तुलाई नै यस मूर्तिको निर्माणद्वारा प्रस्तुत गरेको छ । यो मूर्तिको निर्माण प्रतिमा शास्त्रीय निर्देशनअनुसार नै भएको देखिन्छ । (चित्र नं. ४ हेर्नुहोस्)

५. बूढानिलकण्ठको जलाशयन मूर्ति

अजङ्ग, विशाल, र एउटै कालो ढुङ्गामा निर्मित बूढानिलकण्ठको जलाशयन नारायणको मूर्ति लिच्छविकलाको अर्को उत्कृष्ट नमुना हो । पालले यस मूर्तिको तिथि ईस्वी ६४२

तोकेको पाइन्छ *(पाल, १९७४ : ६५)*। वास्तवमा सम्वत् ६४ को भीमार्जुनदेव र विष्णु गुप्तको यज्ञालहिटी अभिलेखमा कुँदिएका वाक्यांशहरूमा र सम्वत् ६५ को भीमार्जुनदेव र विष्णु गुप्तको भृङ्गारेश्वरको अभिलेखमा कुँदिएका वाक्यांशहरूले पनि यस जलाशयन नारायणको स्थापना ईस्वीको ६४२ तिरै भएको देखाउँछ *(हेर्नु, बज्राचार्य, २०३० : ४४२-४४७)*। उक्त अभिलेखहरूका उठानमा नै जलाशयन नारायणको स्तुतिका साथै जलाशयन विष्णुको ठूलो मूर्ति बनाउन ल्याएको ठूलो ढुङ्गा तानेर दक्षिण कोलियग्रामका वासिन्दाहरूले ल्याइदिएको हुनाले विष्णु गुप्तले उनीहरूलाई केही सुविधा गरिदिएको कुरा परेको छ। नेपाली प्रस्तर मूर्तिमा यस मूर्तिभन्दा ठूलो अर्को मूर्ति पाइएको छैन। यो मूर्ति १० हात लामो छ। पूर्वतिर शिर राखी शेषनागमाथि योगनिद्रा मुद्रामा विष्णुलाई सुतेको अवस्थामा प्रस्तुत गरिएको छ। विष्णुको शिर ११ वटा फणाहरूद्वारा सुरक्षित देखाइएको छ भने शेषनागको शरीर पाशको स्वरूपमा गुजुल्टिएको देखाइएको छ। जलाशयन विष्णुलाई चतुर्वाहुयुक्त र शंख, चक्र, गदा एवं पद्मवीज लिएको अवस्थामा प्रस्तुतीकरण गरिएको छ। विष्णु शरीरको अनुपातमा कतै वेमेल पाइँदैन। कलाकारले विष्णुको शरीर हृष्टपुष्ट, पोसिलो बनाउनुका साथै ठूलो निधार, शान्तअनुहार, अर्धउन्मिलित आँखा, मुकुटयुक्त शिर, कानमा कुण्डल, पाखुरामा बाजु, नाडीमा वाला लगाएको अवस्थामा प्रस्तुत गरेको छ। विष्णु शरीरको माथिल्लो भाग नाङ्गो देखिन्छ तर तल्लो भागको कम्मरमा पारदर्शी कपडा र धोती लगाइएको देखाइएको छ। विष्णुको दाँया खुट्टा वाँया खुट्टामाथि छ। तर दुई घुँडाको वीचमा भने केही ठाउँ छोडिएको छ। विष्णुका चक्र र गदा समातेका हातहरू उनको शिरतर्फ मोडिएका छन् भने शंख र पद्मवीज लिएका हात तलतिर तिघ्रालाई छोइएको अवस्थामा प्रदर्शित गरिएको छ। घोप्टो हातले शंख पक्रिएको छ भने उत्तानो हातले पद्मवीज पक्रिएको छ। पालले चक्र र शंख समात्ने विष्णुको मुद्रालाई नेपाली मूर्तिकारहरूको मौलिकता (May be regarded has a stylistic cliche faveaured by Nepal's artists) हो भनेर लेखेका छन् *(पाल, १९७४ : ६५)*। यो मूर्ति सानो पोखरीमा निर्माण गरिएको छ। काठमाडौं उपत्यकामा पाइने ९ वटा जलाशयन विष्णुका प्रतिमाहरूमध्ये लिच्छवियुगमा वनेको यो प्रतिमा कलाकारिताको विशिष्ट नमुनाको रूपमा रहेको छ। विष्णुको यो जलाशयन मूर्ति प्रतिमा निर्माणसम्वन्धी विधिअनुरूप वनेको देखिंदैन किनभने विष्णुधर्मोत्तर पुराण लगायत अन्य प्रतिमा लक्षण वर्णन गर्ने ग्रन्थहरूमा जलाशयी विष्णुको प्रतिमा लक्षण वर्णन गर्दा विष्णुलाई शेषनागमाथि लक्ष्मीका काखमा आफ्ना पाउहरू राखेको अवस्थामा वा उनका पाउतिर लक्ष्मी बसेको अवस्थामा एक हात नाभीमा र अर्को हात शिरमा तकिया लगाएको अवस्थामा तथा नाभीकमल र कमलमाथि ब्रह्मा वा दुई छेउमा मधुकैटभ नामक राक्षसका मूर्तिहरूसमेत प्रस्तुत गर्नुपर्ने विधान रहेको छ। यो विधान वूढानिलकण्ठको जलाशयन नारायणसित मिल्दैन। मात्र विष्णुको र शेषनागको शरीर लक्षण विधानअनुरूप मूर्तिकारले यहाँ उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ। (चित्र नं. ५ हेर्नुहोस्)

६. कालीयादमनको मूर्ति

प्रस्तर मूर्तिका क्रममा हनुमान ढोकाभित्रको सुन्दरी चोकमा रहेको कालीयदमनको मूर्ति विशेष उल्लेखनीय छ। लिच्छविकालीन कलाकारले यो मूर्ति पुराणहरू विशेष गरी श्रीमद्‌भागवत पुराणमा उल्लिखित श्रीकृष्णको बाललीला तथा श्रीकृष्णद्वारा भयानक कालीय नागलाई दमन गरेको कथालाई विषयवस्तु वनाएर प्रस्तुत गरेको पाइन्छ। कालीयदमनको यो मूर्तिको तिथि क्रेमरिश र पालले ईस्वी सातौं शताब्दीको मानेका छन् *(क्रेमरिश, १९६४ : २५/ पाल, १९७४ : ९०)*। दानव शक्तिमाथि दैविक शक्तिको विजयको प्रतीकका रूपमा रहेको यो मूर्ति राजा प्रताप मल्लले 'साकोभा' अथवा राजा अंशुवर्माको कैलाशकुट भवनको भग्नावशेषवाट कलाको एक उत्कृष्ट नमुना सम्झी सुन्दरी चोकमा स्थापना गरेको कुरा राइटले लेखेका छन् *(राइट, १९६६ : १४६)*। यो मूर्ति वनाउँदा मूर्तिकारले काली नागलाई नागवेली शैलीमा प्रस्तुत गरेको छ। मूर्तिकारले यमुना नदीको दहभित्र वस्ने भयानक, विषालु काली नागसित वालक कृष्णको भिडन्त र कृष्णले काली नागको दमन गरेको प्रसङ्गलाई प्रस्तर कलामा आफ्नो उत्कृष्ट उच्च स्तरीय कलाको नमुना पेस गरेको छ। काली नाग मनुष्य कृत अनुहार तथा नाग परिवारका नारीहरूको मनुष्य कृत अनुसार ज्यादै सजीवताका साथ मूर्तिकारले निर्माण गरेको छ। काली नागको मनुष्याकृत शरीरको शिरमा मुकुट र मुकुट पछाडि नाग फणा, कानमा कुण्डल, नाडीमा वाला, पाखुरामा साँपकै केयुर, कम्मरमा पटुका र हातमा सर्पलाई नै आयुधको रूपमा समातेको अवस्थामा शारीरिक संरचना वनाउँदा मूर्तिकारले ज्यादै मिहिनेत गरेको देखिन्छ। यसैगरी कलाकारले वालकृष्णलाई आकर्षक, पोसिलो र मोटो वालकका रूपमा दाहिने खुट्टा काली नागको काँधमा, देब्रे खुट्टा काली नागको मस्तकको मुकुट माथि राखेर देब्रे हातले काली नागको शिरको पछाडिपट्टि देखिने फणा समातेको अवस्थामा तथा दाहिने हात माथि उठाएर 'प्रहारमुद्रा' मा उद्धत देखाइएको छ। वालकृष्णको सम्पूर्ण अङ्ग नाङ्गो देखाइएको छ तर कम्मरमा पटुका र पटुकावाट दुई तिघ्राको वीच हुँदै तलतिर झरेको मुजायुक्त धोती देखाइएको छ। वालकृष्णको शिर भागको पछाडि पानपत्ता आकारको प्रभामण्डल वनाइएको छ। यो प्रभामण्डल साधारण रूपमा अलंकृत प्रभामण्डल देखिन्छ। वालकृष्णको दुवै खुट्टामा कल्ली र दुवै नाडीमा चुरा लगाइएको अवस्थामा देखाइएको छ। यसैगरी वालकृष्णको घाँटीमा कण्ठहार वनाइएको छ। कालीय नागले कृष्णको अनुहारतिर हेर्दै गरेको छ र वालक कृष्ण मुस्कुराउँदै गरेको भावभङ्गीका रूपमा मूर्तिकारले सहज रूपमा प्रदर्शित गरेको छ। काली नागको शारीरिक संरचनाद्वारा मूर्तिकारले उनको प्रचण्डता, उग्रता र भयानकता देखाउन सफल भएको छ भने वालकृष्णको सौम्यता र मधुरता देखेर आश्चर्य चकित भएको काली नाग आफ्ना आयुधहरू बोकेर ट्वाल्ल परिरहेको स्थिति देखाउन मूर्तिकार पूर्ण सफल देखिन्छ। मूर्तिकारले यस विशाल , भव्य मूर्तिलाई अद्वितीय रूपले कलात्मक ढङ्गले कुद्न पूर्ण सफलता प्राप्त गरेको छ *(जोशी, २०३२ : २३)*। (चित्र नं. ६ हेर्नुहोस्)

७. पद्महस्ता लक्ष्मी

नेपाल उपत्यकामा लिच्छवि युगमा प्रशस्त लक्ष्मीका मूर्तिहरू बनेका पाइन्छन् । लक्ष्मीको मूर्ति बनाउने मूर्तिकारले विष्णु र लक्ष्मीका युगल मूर्ति बनाउनुका साथै लक्ष्मीका व्यक्तिगत मूर्तिहरू समेत बनाएको पाइन्छ । लक्ष्मीका यस्ता मूर्तिहरूमध्ये राष्ट्रिय संग्रहालयमा राखिएको पद्महस्ता अथवा कमलको फूलको नालसहित हातले पक्रिएको मूर्ति उल्लेखनीय छ । लिच्छविकालमा निर्मित यो मूर्ति सानो प्रस्तर फलकमा बनाइएको भए तापनि ज्यादै सजीव र आकर्षित देखापर्दछ । प्रस्तर फलकको तल्लो भाग फुटेको हुँदा लक्ष्मीको पिंडुला मुन्तिरको भाग देखिंदैन । लक्ष्मीको यो मूर्ति समभङ्ग मुद्रामा उभिएको स्थानक मूर्ति हो भन्नुपर्दछ । भ्वाट्ट हेर्दा देखा नपरे तापनि गहिरो निरीक्षणताका लक्ष्मीको यो मूर्ति दायाँतिर केही मात्रामा भुकेको हो कि जस्तो देखिन्छ । मूर्तिकारले मूर्तिको शिरो भागको पछाडिपट्टि गोलो प्रभामण्डल बनाएको छ र यस प्रभामण्डलका वरिपरि ज्वालावली ज्यादै आकर्षक रूपमा बनाउन मूर्तिकार सफल देखिन्छ । ज्वालावली बनाउँदा मूर्तिकारले ज्वालावलीको मास्तिरको भाग केही ठूलो पार्दै लगेको हुनाले ज्वालावलीको शीर्ष भाग चोसो देखिन्छ । लक्ष्मीको शिरमा किरिट मुकुट छ । यस किरिट मुकुटका बुट्टाहरू बनाउन मूर्तिकारले ज्यादै शिल्पी देखाएको छ । लक्ष्मीको वायाँ कानमा गोलाकार कुण्डल देखिन्छ तर दायाँ कानको कुण्डल भने फूल आकारको लाम्चो देखापर्दछ । यसैगरी देवीको गलामा चन्द्रहार, पाखुरामा चेप्टो तीन कुनै बजु, नाडीमा वाला देखिन्छ । लक्ष्मीको शरीरको माथिल्लो भागमा वस्त्र बनाइएको छैन तर तल्लो भागमा कम्मरमा वुट्टेदार पेटी र त्यस मुन्तिर पारदर्शी धोती बनाइएको छ । मूर्तिकारले दुई तिघ्राको बीच भएर तलतिर भर्ने धोतीका मुजा र दायाँ बायाँ दुवै खुट्टातिर देखा पर्ने धोतीका मुजा, मसिनो लहर र पत्रहरूमा देखाएको छ । जुन ज्यादै आकर्षक छ । लक्ष्मीले आफ्नो दायाँ हातमा नाल सहितको कमल पुष्प पक्रिएकी छिन् । यो कमल पुष्प लक्ष्मीको वायाँ कानसम्म पुगेको छ । साथै पूर्ण फक्रिएको अवस्थामा बनाइएको छ । लक्ष्मीको बायाँ हातले पद्मबीज लिएको देखिन्छ साथै यो हात कम्मरनिर सामुन्नेतर्फ मोडिएको अवस्थामा रहेको छ । मूर्तिकारले यस मूर्तिको शारीरिक संरचना तयार पार्दा ज्यादै आकर्षक रूपमा उन्नत वक्षस्थल वा पुष्ट र गोला स्तनहरू, छिनेको कम्मर, प्रष्ट नाइटो तथा सुपुष्ट तिघ्राहरू प्रदर्शित गरेको छ । शारीरिक संरचनाकै कारणले यस मूर्तिमा सजीवता, लचकता, र सुकुमारिता देखा पर्दछ । यो मूर्तिलाई ईसाको आठौं शताब्दीतिरको मानिन्छ । (चित्र नं. ७ हेर्नुहोस्)

८. ढोकावहा चैत्यको पद्मपाणि लोकेश्वर

काठमाडौं उपत्यकाको 'हेनकर्ण महाविहार' जसलाई स्थानीय भाषामा 'ढक्कावहा' भनिन्छ । त्यहाँ एउटा चैत्य रहेको छ । बौद्धधर्मअन्तर्गतको यस महायानी चैत्यको पूर्वपट्टिको खोपामा पद्मपाणि लोकेश्वरको सानो मूर्ति रहेको छ । बौद्धधर्मावलम्वीहरूको वास्तु नियमअनुसार चैत्यको पूर्वपट्टि अक्षोभ्य भनिने ध्यानी बुद्धको मूर्ति राखिनु पर्नेमा यस चैत्यमा बोधिसत्व पद्मपाणि लोकेश्वरको प्रस्तर मूर्ति राखिएको छ । तिथिमितिको दृष्टिकोणबाट पाल र

क्रेमरिशले, यस मूर्तिलाई सातौं शताब्दीका मानेका छन् *(पाल, १९७४ : १३, क्रेमरिश १९६४ : २८)*। क्रेमरिशले यस मूर्तिलाई भारतको उत्तर प्रदेशको देवगढमा रहेको 'दशावतार' मन्दिरको पद्मपाणि लोकेश्वरको मूर्तिसित तुलना गर्नुभएको छ र यस मूर्तिलाई भारतीय मूर्तिको दाँजोमा ज्यादा आकर्षक ठहऱ्याउनु भएको छ। क्रेमरिशकाअनुसार यस मूर्तिमा नेवारी मूर्तिकारले ज्यादै मिहिनता र सूक्ष्मताका साथ आफ्नो शिल्पी प्रस्तुत गरेको छ *(क्रेमरिश, २९)*। यस चैत्यमा पद्मपाणि लोकेश्वरलाई स्थानक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। उनको दाहिने हात वरद मुद्रामा छ र देब्रे हातले कम्मरमुन्तिर तिघ्राको आड लिएर कमल नाललाई समातेको अवस्थामा देखाइएको छ। उनले समातेको कमलनाल लोकेश्वरको शरीर सुपुष्ट, अग्लो छ। अनुहार लाम्चो छ। आँखा अर्धउन्मिलित छन्। कानमा कुण्डल हुनुका साथै शिरमा अलंकृत मुकुट छ। घाँटीमा कण्ठहार, पाखुरामा 'नागपाश' र नाडीमा चुरा लगाइएको छ। लोकेश्वरको कम्मरमाथिको भाग नाङ्गो छ तर तल्लो भाग भने कम्मरदेखि घुँडामुन्तिरसम्मको धोतीले ढाकिएको छ। यस धोतीलाई नाइटोदेखि मुन्तिर पटुकाले बाँधिएको छ। मूर्तिकारले धोती बनाउँदा दुई तिघ्राबीचको धोतीको फुर्कोलाई तेर्सा मुजायुक्त देखाएको छ। लोकेश्वरको 'डोरिया' शैलीको पटुका पछाडिपट्टिबाट देब्रे तिघ्रासम्म पुगेको छ, जहाँ लोकश्वरले कमलनाल र पटुकाको फेरोलाई एकैचोटि थिचिराखेको देखिन्छ। लोकेश्वरको दाहिने वरद मुद्रामा रहेको हातको औंला मुन्तिर हात जोडी, घुँडा टेकी गरुडासनमा बसेको एउटा भक्तको मूर्ति देखिन्छ। यस मूर्तिको कानमा गोलाकार कुण्डल छन्, साथै प्रष्ट उठेका स्तनहरूको कारणले यो मूर्ति स्त्रीमूर्ति हुने कुरामा शंका छैन। ढक्कावहाको पद्मपाणि लोकेश्वरको पाखुरामा सर्पकेयुर हुनु, यसको विशेष विशेषता हो। साधारणतः सर्पकेयुर शिव मूर्तिमा मात्र हुनेगर्दछ। भारतको सारनाथमा पाइएको एउटा बोधिसत्वको पाखुरामा पनि सर्पकेयुर रहेको छ तर त्यस सर्पकेयुरको मुखाकृति सर्पको जस्तो नभएर गोहीको जस्तो छ जबकि, ढक्कावहाको लोकेश्वरको पाखुराको सर्प केयुरको मुखाकृति सर्पको झैं नै छ। पालअनुसार ढ्वकावहा लोकेंश्वरको शिरमा देखिएको 'तीनपाटे' मुकुट प्रथमपल्ट प्रयोग गरिएको शैली हो। ढक्कावहा लोकेश्वरको तिथिपछि बनेका बोधिसत्वका मूर्तिहरूमा मात्र यसप्रकारको तीनपाटे मुकुट देखापर्दछ तर ढक्कावहाभन्दा अगाडिका मूर्तिहरूमा यो शैली देखापर्दैन *(पाल, १९७४ : ११६)*। (चित्र नं. ८ हेर्नुहोस्)

९. बाङ्गेमुढाको बुद्धमूर्ति

काठमाडौं उपत्यकाबाट लिच्छविकालीन बोधिसत्व र बुद्धका मूर्तिहरू निकै मात्रामा फेला परेका छन्। यस प्रसङ्गमा बाङ्गेमुढामा रहेको एउटा बुद्धमूर्ति विशेष उल्लेखनीय छ। यस बुद्धमूर्तिलाई पालले ईसाको छैठौं शताब्दीतिरको मानेका छन् *(ऐजन, १६७)*। पालकाअनुसार बाङ्गेमुढाबाट प्राप्त यो बुद्ध मूर्ति प्रारम्भिक बुद्धमूर्तिहरूको सबैभन्दा उत्कृष्ट नमुना हो। बौद्ध प्रतिमाशास्त्रका दृष्टिकोणले बाङ्गेमुढाको यो बुद्धमूर्ति भारतका सारनाथ क्षेत्रका पाँचौं शताब्दीका अन्तिम चरणतिर बनेका बुद्धमूर्तिहरूसित एकदमै मिल्दोजुल्दो छ। बाङ्गेमुढाको मूर्ति फलकमा झैं नै सारनाथका बौद्धमूर्ति फलकहरूमा पनि बुद्धका गोडा मुन्तिर भक्तहरू

घुँडा टेकेर बसेको देखिन्छ *(ऐजन, १०५)*। बाङ्गेमुढाको अण्डाकार प्रस्तर फलकमा बुद्धको स्थानक (उभिरहेको) मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको छ। बुद्धमूर्ति उत्कीर्ण भएको यो प्रस्तर फलकको चारैतिरको 'वीट' अलंकरण पट्टिले सजिएको छ। उभिएको बुद्धमूर्तिलाई कलाकारले हिंड्न खोजेजस्तो अवस्थामा उत्कीर्ण गरेको छ। बुद्धको दाहिने हात वरद मुद्रामा रहेको छ भने देब्रे हात तिघ्रासम्म पुऱ्याएर हत्केला उत्तानो पारी औंलाहरू केही मात्रामा खुम्च्याई केही लिएको जस्तो देखिन्छ। बुद्धको कम्मरमाथिको भाग नग्न रहेको छ। बुद्धको शरीरको तल्लो भागमा भने पारदर्शी वस्त्र देखापर्दछ। साधारणतः यो मूर्तिको स्वरूप मूर्तिकारले साधा रूपमा निर्मित गरेको छ। कतै पनि अलंकरणको प्रयोग भएको देखिंदैन। बुद्धको कान लोतीयुक्त र लामो बनाइएको छ भने बुद्धको केशविन्यास भने परम्परागत शैलीमा घुँघुरिएको एवं सिक्का शैलीमा फरक–फरक लहरमा देखाइएको छ, साथै शिरको शीर्ष भागमा जुरोसमेत देखाइएको छ। बुद्धको आँखा वनाउँदा केही ठूला र उठेको अवस्थामा बनाइएको छ भने यस बुद्धमूर्तिमा खासगरी केशविन्यासशैलीमा मथुरा कलाका शैलीको प्रभाव स्पष्ट देखापर्दछ। यस बुद्धमूर्तिलाई वांग्देलले पाँचौं शताब्दीको मान्नु भएको छ *(वांग्देल, १९८९ : ३१६)*। (चित्र नं. ९ हेर्नुहोस्)

१०. राष्ट्रिय संग्रहालयको उमामहेश्वर मूर्तिफलक

उमामहेश्वर मूर्तिफलकहरूलाई शिव परिवार वा हरगौरी मूर्तिफलक पनि भन्ने गरिन्छ। लिच्छविकालीन उमामहेश्वरका मूर्तिफलकहरू भारतको एलौराबाट प्राप्त उमामहेश्वरको मूर्ति फलकसँग निकै मिल्दाजुल्दा रहेका छन्। लिच्छविकालदेखि शाहकालसम्म नै विभिन्न उमामहेश्वरका मूर्तिफलकहरू बनेको पाइन्छ। लिच्छविकालमा मात्रै यस्ता उमामहेश्वरका मूर्ति फलकहरू बनेका प्रशस्त उदाहरणहरू पाइन्छन्। तर प्रत्येक उमामहेश्वर मूर्तिफलकको प्रस्तुतीकरणमा भने भिन्नता पाइन्छ। फलक नै पिच्छे नयाँ–नयाँ सीप र कालिगढिता देखापर्दछ। साधारणतः उमामहेश्वर मूर्ति फलकमा तीन तहमा मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएको पाइन्छ। सबैभन्दा शिरान भागमा देवदूत, दिक्पाल, सूर्य–चन्द्र आदि बनाइएको हुन्छ भने बीच भागमा शिव पार्वती, वाहन, परिचारिका आदिको मूर्ति बनाइएको हुन्छ। यसरी नै सबैभन्दा तल्लो भागमा नृत्य मुद्रामा शिव गणहरू, गणेश, नृत्यकार, वाद्यवादकहरू उत्कीर्ण गरिएको हुन्छ। उमामहेश्वर मूर्तिफलकको उपरोक्त निर्माण शैलीअनुरूप नै राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको उमामहेश्वर मूर्तिफलक निर्माण गरिएको देखिन्छ। यस मूर्ति फलकको सिरान भागमा जय र विजयका आकृतिहरू छन् साथै दायाँपट्टिको भागमा चतुर्बाहु गङ्गाको आकाशमा उडेर शिवको शिरमा पानीले अभिषेश गर्दै गरेको मूर्ति देखिन्छ। गङ्गादेखि माथि छत्र र छत्रदेखि माथि पीठ सहितको शिवलिङ्ग उत्कीर्ण गरिएको छ। यसैगरी सिरान भागको दायाँ–बायाँ चन्द्र र सूर्यको आकृति बनाइएको छ। सिरान भागमा आकाश देखाउन बादलको आकृति समेत बनाइएको छ। मूर्तिफलकको माझको भागमा शिव र पार्वतीलाई बसेको अवस्थामा उत्कीर्ण गरिएको छ। शिव दाहिने खुट्टा तल भूईमा टेकेर बायाँ खुट्टो पलेटी मारेर बसेका छन्। शिवको काखलाई आसन बनाएर पार्वती

बसेकी छन् । पार्वतीको दायाँ हात शिवको वायाँ तिघ्रामाथि छ भने बायाँ हात आफ्नै देब्रे खुट्टाको घुँडामाथि राखिएको देखिन्छ । पार्वतीको दायाँ खुट्टा भने भूईतिर तल झारिएको छ । शिवलाई चतुर्बाहुका रूपमा देखाइएको छ र चतुर्बाहुमध्ये माथिल्ला दुई हातमा अक्षमाला र त्रिशूल देखापर्दछन् भने तलको बायाँ हातले पार्वतीलाई छातीको भागमा आलिङ्गन गरेको वनाइएको छ । शिवको तल्लो दायाँ हात वरद मुद्रामा देखिन्छ । शिव-पार्वती दुवैको माथिल्लो शरीर खुला छ तर तल्लो भागमा झिनो धोती लगाएको देखिन्छ । शिव–पार्वती दुवैले कण्ठहार, कुण्डल, वाला, केयुर लगाएका छन् भने शिवका शरीरमा यज्ञोपवित प्रर्ष्टसित वनाइएको छ । पार्वतीको समस्त अङ्गप्रत्यङ्ग वक्रात्मक आकृतिमा शिवको जीउतिर लेपेसिएको छ भने शिवको शिर पार्वतीतिर ढल्केको देखापर्दछ । झट्ट हेर्दा शिवपार्वतीका मूर्तिले लावण्य र मायालु भावलाई झल्काउँछ, साथै महादेवलाई जोगीका रूपमा भन्दा पनि भोगीको रूपमा रहेको अड्कल काट्न सकिन्छ । यस मूर्ति फलकको सवैभन्दा तल्लो भाग नन्दी, भृङ्गी लगायत शिव गणहरू नृत्य मुद्रामा उत्कीर्ण गरिएका छन् । शिवगणहरूमा गणेशलाई वीचमा प्रस्तुत गरिएको छ । गणहरूको नृत्य मुद्रामा लयात्मकता प्रस्तुत गर्न मूर्तिकार सफल देखिन्छ । यो राष्ट्रिय संग्रहालयको मूर्ति फलकमा जम्मा १५ वटा जति मूर्ति कुँदिएका छन् । यस मूर्ति फलकलाई क्रेमरिसले आठौं–नवौं शताब्दीको मानेकी छन् *(क्रेमरिस, १९६४ : ४१)* ।

१. विरूपाक्षको मूर्ति

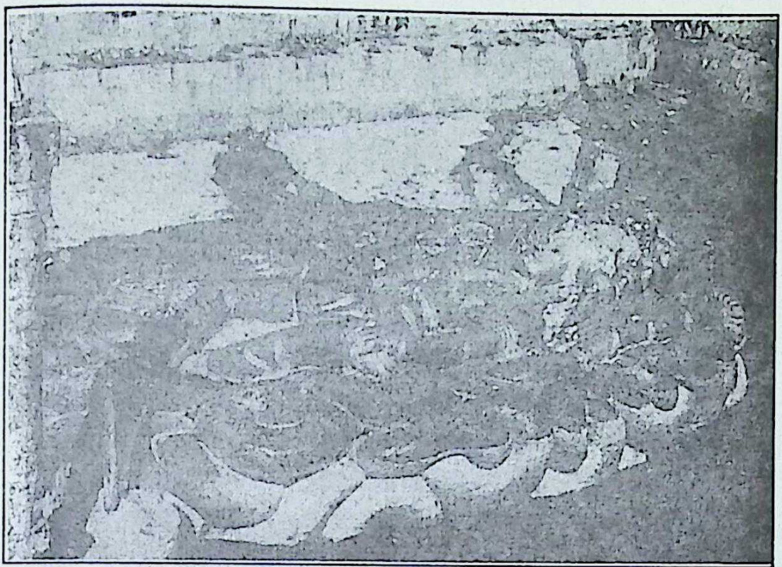
२. (क) तिलगङ्गाको विष्णु विक्रान्तको मूर्तिफलक

२. (ख) लाजिमपाट प्राप्त विष्णु विक्रान्तको मूर्तिफलक (हाल राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेका)

२. (घ) फर्पिङ्गको त्रिविक्रम वामनको मूर्तिफलक

३. राष्ट्रिय संग्रहालयको कुमार सम्भव मूर्तिफलक

४. चण्डोलको वराहको मूर्ति

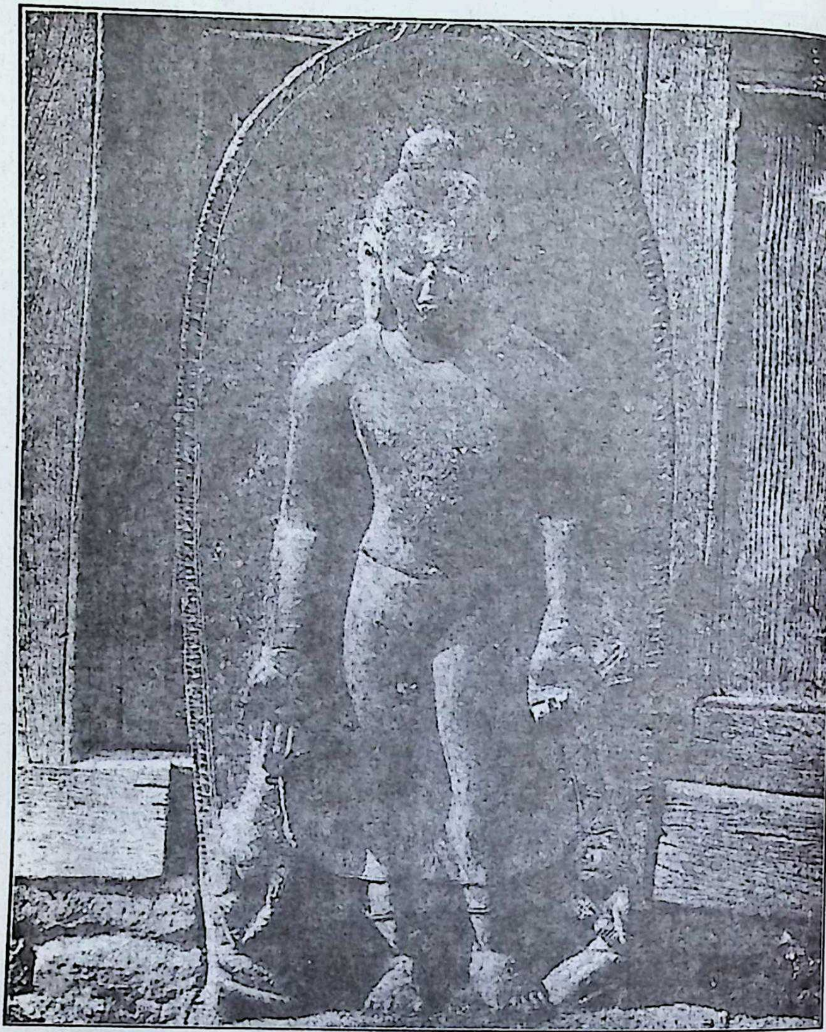


७. बूढानीलकण्ठको जलाशयन मूर्ति

६. कालियादमनको मूर्ति

७. पद्महस्त लक्ष्मी

८. ढोकावहा चैत्यको पद्मपाणि लोकेश्वर



९. बाङ्गेमुढाको बुद्धमूर्ति

पूर्वमध्यकाल एवं मध्यकालीन प्रस्तर मूर्तिकला

लिच्छवियुगपछि एघारौं शताब्दीदेखि अठारौं शताब्दीसम्मको युगलाई मध्यकाल (Medieval Age) भन्ने गरिएको छ । कला, शैलीको दृष्टिकोणले सम्पूर्ण मध्यकाललाई दुई भागमा विभक्त गरिएको छ– (क) पूर्व मध्यकाल अथवा ईसाको एघारौंदेखि ईसाको चौधो शताब्दीसम्म । (ख) उत्तर मध्यकाल वा मल्लकाल अथवा ईसाको पन्ध्रौं शताब्दीदेखि अठारौं शताब्दीसम्म ।

१. पूर्वमध्यकाल र उत्तर मध्यकालको मूर्तिकलाको विशेषता

पूर्वमध्यकाललाई 'अँध्यारो युग वा शास्त्रीय युगपछिको युग' भन्ने गरिन्छ । यो युगमा देव नामान्त भएका ठकुरी राजाहरूले राज्य गरेको पाइन्छ । तर वि. सं. ९३६ देखि तथा ८७९ ईस्वीताकादेखि ईस्वी १७६८ सम्मको युगलाई समष्टिमा मध्यकाल वा युग भनिन्छ । यस युगमा बनेका मूर्तिकलाका अनेकौं उल्लेखनीय नमुनाहरू प्राप्त छन् । जसमध्ये हाँडीगाउँ कोटालटालेको उमामहेश्वर मूर्तिफलक, क्वावहाल टोलको उमामहेश्वर मूर्तिफलक, थापाहिटीको सूर्यमूर्ति, बनेपाको सूर्यमूर्ति, श्रीधर विष्णु चाँगुनारायणको, चाँगुका नरसिंह, राष्ट्रिय संग्रहालयको विष्णु, हरिहर भक्तपुर संग्रहालयको, सूर्य पनौती, पाटन दरबारमा रहेको गणेश आदि मुख्य छन् । *यस युगको मूर्तिकलाका प्रमुख लक्षणा र व्यञ्जनाहरू निम्न छन्–*

१. यस कालको मूर्तिकलामध्ये दशौंदेखि चौधौं शताब्दीसम्म बनेका मूर्तिहरू लिच्छवि युगका मूर्तिहरूभन्दा बेग्लै हुनुका साथै मल्ल युगका मूर्तिहरूभन्दा पनि केही फरक छन् । सम्पूर्ण पूर्वमध्यकाल मध्यकालको मूर्तिकलाको प्रथम विशेषता यही नै हो । डा. पाण्डे लेख्दछन्– "यस कालमा उपत्यकामा अर्कै परम्पराका मूर्तिहरू बनिन थाले यस कालमा बनेका मूर्तिहरू लिच्छविकालीन मूर्तिकलाभन्दा बेग्लै शैली र ढाँचाका छन् । लिच्छविकालको कोमलता र मोहकता यस कालमा प्रायः लुप्त देखिन्छ । अर्कोतिर उत्तर मल्लकालीन मूर्ति कलाबाट पनि यिनीहरू फरक र छुट्टै छन्" *(पाण्डे, १९६८ : २१–२२)* । यस कालको मूर्तिकलाले आफ्नो परम्परागत सुकोमलता र आकर्षकपना गुमाएको देखिन्छ । यस अर्थमा यसको गति मन्द हुनु र विकासमा अड्चन आउनु स्वाभाविक थियो । उदाहरणका निम्ति स्वयम्भूनाथको बुद्ध, थापाथलीको सूर्य, पशुपति क्षेत्रका अष्टमातृकाका मूर्तिहरूलाई लिन सकिन्छ ।

२. पूर्वमध्यकाल र मध्यकालीन मूर्तिकलाको अर्को विशेषता मूर्तिका निम्ति माध्यमको छनौटका रूपमा देखापर्दछ । लिच्छविकालमा मूर्तिको माध्यम कालो रङ्गको प्रस्तर थियो तर सम्पूर्ण मध्यकालमा उपत्यकाभित्रको मूर्तिकारले फोस्रो र कमसल ढुङ्गालाई माध्यमका रूपमा रोजेको पाइन्छ । मूर्तिकारले कडा प्रस्तरमा धेरै परिश्रम गर्नुभन्दा फोस्रा प्रस्तरहरूमा सजिलैसित छिनो चलाउने कामलाई रोजेको देखिन्छ । यस बाहेक खासगरी मल्लकालमा तान्त्रिक प्रभावको कारणले गर्दा धेरै अलंकरण, धेरै आयुध, धेरै हातखुट्टा बनाउनुपर्ने हुँदा पनि मूर्तिकारले कठोर प्रस्तरको ठाउँमा

कमलो फोस्रो प्रस्तर रोजेको होला भनेर अनुमान गर्न सकिन्छ । अझ के पनि हुन सक्छ भने यस युगमा धातुमूर्ति बनाउने तर्फ मूर्तिकार ज्यादा आकर्षित देखिन्छ । त्यसैले मूर्तिनिर्माणका निम्ति प्रस्तर रोजाइमा उसले त्यति चाख नदिएको हुनसक्छ, जेहोस मूर्तिका निम्ति माध्यमको रोजाइको कारणले गर्दा यस कालको उपत्यकाका भित्रका मूर्तिकलामा ज्यादै ह्रास आएको पाइन्छ तर उपत्यकाका बाहिर खासगरी सिमरौनगढक्षेत्रमा भने मूर्तिकारले मूर्तिको माध्यमको रोजाइमा त्यति खेलाँची गरेको पाइदैन । उसले कालो, कठोर र चिल्लो ढुङ्गालाई नै मूर्तिका निम्ति रोजेको पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको सूर्य र ब्रह्माको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ ।

३. पूर्वमध्यकाल र मल्लकालका मूर्तिकलाको अर्को विशेषता यसताकाका मूर्तिहरूमा देखापर्ने बङ्गाल र विहारमा हुर्केको 'पाल' र 'सेन' कलाशैली हो । फलस्वरूप अण्डाकार आकृति, किनारे श्रृङ्गार, तहतह परेर फूलेका कमलका फूल, दोहोरो कमलासनको प्रयोग, हावाजाने ठाउँ छोडिएका मूर्तिहरूको निर्माण, सम्मुख दर्शन शैलीका मूर्तिहरूको निर्माण आदिले यस युगको मूर्तिकलामा ठाउँ पायो । फलस्वरूप मूर्तिहरू भद्दा र अस्वाभाविक हुन पुगे । एघारौं शताब्दीको प्रारम्भतिर नै भारतका विक्रमशीला र नालान्दा शिक्षाका ठूला केन्द्र भइसकेका थिए । यिनै केन्द्रहरूसितको उपत्यकाको सम्पर्कले र बाह्रौं शताब्दीको अन्ततिर बङ्गाल, विहारमा भएको मुसलमानी आक्रमणको कारणले शरणार्थीका रूपमा नेपाल आउनेहरूको कारणले गर्दा उपत्यकाको मूर्तिकला सेन कलाशैली ज्यादा प्रभावित हुन पुग्यो । डा. सुनीतिकुमार चटर्जी लेख्दछन्– "जसरी पन्ध्रौं शताब्दीमा युनान ग्रीस र कन्स्टान्टीनोपोल विजय गर्दा युनानी विद्वान्हरूले आफ्नो कला र संस्कृति इटली र पश्चिमी युरोपका देशहरूमा ओसारेर लगे ठीक त्यसरी नै तेह्रौं शताब्दीमा भएको घटनाले (बङ्गाल, विहारको मुसलमानी आक्रमण) नेपालमा कला क्षेत्रमा नौलोपना ल्याइदियो ...." *(उद्धृत जोशी, २०३२ : ३९–४०)*। पाल र सेन कलाशैलीको प्रभाव नेपाली कलाशैलीमा दुई प्रकारले परेको पाइन्छ। प्रथमतः नेपाली मूर्तिकारले यस कलाशैलीलाई जस्ताकोतस्तै रूपमा प्रयोगमा ल्यायो भने दोस्रोमा नेपाली मूर्तिकारले यस कलाशैलीलाई नेपाली परम्परागत शैलीमा मिश्रित रूपमा प्रयोग गरेको पाइन्छ। नेपाल उपत्यका बाहेक सिमरौनगढबाट प्राप्त मूर्तिहरूमासमेत यो कलाशैलीको प्रभावलाई प्रष्ट देख्न सकिन्छ ।

४. खासगरी मल्लकालमा बनेका मूर्तिहरूमा तान्त्रिक वा बज्रयान सम्प्रदायको प्रभाव पर्नु अर्को विशेषताका रूपमा देखापर्दछ । तान्त्रिक प्रभावको कारणले गर्दा, यस युगमा अनेकौं बज्रयांनी एवं तान्त्रिक देवीदेवताका मूर्तिहरू निर्माण भए । उदाहरणका निम्ति सम्बर, हेरुक चक्रसम्वर, कालचक्र आदिका मूर्तिहरूलाई लिन सकिन्छ । तन्त्रवादको प्रभावको कारणले नै यस युगमा धेरै हातखुट्टा र धेरै प्रकारका आयुध बोकेका हजारौं मूर्तिहरू निर्माण गरिए । खासगरी सत्रौं शताब्दीतिर बनेका मूर्तिहरूमा

बज्रयानी प्रभाव प्रष्ट देखापर्दछ। तन्त्रको प्रभावले गर्दा नै कतिपय मूर्तिहरू आफ्ना शक्तिलाई भोगका निम्ति आफ्ना अङ्कालोमा बाँधन, आफूतिर तानिरहेका अवस्थामा निर्माण गरिए। उपत्यकामा बनेका सम्बरका मूर्तिहरू यसका उदाहरण हुन्।

५. मल्लकालमा बनेका मूर्तिहरूको अर्को विशेषता उनीहरूमा देखापर्ने अत्यधिक गरगहनाको प्रयोग हो। यसकालमा लिच्छविकालको जस्तो सुहाउँदो गरगहना प्रयोग गर्ने परम्परा लुप्त भएको पाइन्छ। यस कालमा बनेका हजारौं मूर्तिहरूमा खासगरी नाडी, पाखुरा, कम्मर र पाउहरूमा अनेकौं प्रकारका गरगहनाहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ। ज्यादै गरगहनाको प्रयोगले गर्दा मूर्तिमा आकर्षण थपिनुको बदला भद्दापन देखापर्दछ।

६. यस कालमा बनेका मूर्तिहरूको अर्को विशेष विशेषता यी मूर्तिहरूमा नयाँ शैलीको मुकुटको प्रयोग देखाउनुमा रहेको छ। खासगरी बुद्धमूर्तिहरूमा यसताका तीन चोसो परेको मुकुटको शैली देखापर्दछ। बुद्धमूर्तिहरूमा यसप्रकारको मुकुटको प्रयोग लिच्छविकालको अन्तिम जमार्कामा बनेका बुद्धमूर्तिहरूबाट भएको हो। उदाहरणका निमित्त ढक्कावहालको पद्मपाणि लोकेश्वरको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ। पछि मल्लकालमा मुकुट बनाउने यो शैली वा परम्परा निकै व्यापक रूपमा देखापर्दछ। यस बाहेक मल्लकालका मूर्तिका मुकुटहरू ज्यादै अलंकृत रूपमा देखा पर्दछन्।

७. मल्लकालका मूर्तिकलाको एउटा अर्को विशेषता मुख्य देवता र उसको शक्तिलाई एउटैमा गाभेर देखाउनुमा रहेको छ। फलस्वरूप यस युगमा अर्धनारीश्वर शिव साथै विष्णु र लक्ष्मीको एउटै रूप लक्ष्मीनारायणका मूर्तिहरू निर्माण भए। यसबाहेक यस युगमा दुई अलग–अलग सम्प्रदायका देवताहरूलाई एउटैमा गाभेर मूर्ति बनाउने परम्परा पनि चलेको पाइन्छ। उदाहरणका निम्ति हरिहरको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ।

८. मल्लकालीन मूर्तिहरूको अनुहारको संरचनामासमेत आफ्नै मौलिकता देखापर्दछ। लिच्छवियुगमा भैं यस युगमा मुखाकृति गोलो वा बाटुलो देखिँदैन। बरु लाम्चो देखापर्दछ। चुच्चे नाक, पातलो ओठ, लामा आँखा, लामो चिउँडो बनाउनु यस युगको विशेषता नै देखिन्छ। पूर्वमल्लकालको मूर्तिहरूको अनुहारको आकृतिका वारेमा एकजना विद्वान् लेख्दछन्– "यस युगका मूर्तिका अनुहार गोलो नभएर माथिबाट चिउँडोतिर सोहोरिएको, नाक चुच्चो, ओठ पातलो, आँखा लाम्चो र केही तन्किएको हुन्छ *(गुरुङ, २०४७ : ४८)*।

९. यस युगमा खासगरी बुद्धमूर्तिको क्षेत्रमा देखापर्ने एउटा महत्त्वपूर्ण विशेषता 'अष्टमहाप्रतिहारियको' मूर्ति बनाउनुमा रहेको छ। यो मूर्ति बुद्ध जीवनका आठ प्रमुख घटनालाई एउटै फलकमा अंकित गरेर बनाइएको हुन्छ। खासगरी बुद्ध जन्म, मार विजय एवं बोधि प्राप्ति, धर्मचक्र प्रवर्तन, महापरिनिर्वाण, वाणनेन्द्रबाट

मधुदान, नालागिरिको हात्तीलाई वश गर्नु, तुषित स्वर्गबाट आएर ऋद्धि प्रदर्शन गर्नु जस्ता बुद्धिसित सम्बन्धित घटनालाइए एउटै फलकमा उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ। गुरुङ महादेवले पूर्वमध्यकालदेखि नै यस्तो मूर्ति बन्न थालेको कुरा उल्लेख गर्नुभएको छ *(ऐजन, ४९)*। उदाहरणका निम्ति मयूरवर्ण महाविहार (भिन्छेवहाल) मा रहेको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ। यसैगरी मल्लकालमा साम्प्रदायिकता झल्काउने मूर्तिहरू पनि निर्माण भएको पाइन्छ। उदाहरणका निम्ति हरिहरिहरिवाहन लोकेश्वर, पर्णशवरी आदिका मूर्तिहरूलाई लिन सकिन्छ।

१०. मध्यकालीन प्रायःजसो मूर्तिहरू शैव, वैष्णव, शाक्त र बौद्ध सम्प्रदायअन्तर्गतका मूर्तिहरू हुन्। हिन्दू र बौद्ध प्रतिमाशास्त्रीय निर्देशनअनुसार बनाइएका यी मूर्तिहरू आसन, स्थानक र शयन शैलीमा निर्माण गरिएका छन्। यी मूर्तिहरू अनेकौं प्रकारका आसन र मुद्रामा देखाइएका छन् तर मूर्तिकारले यी मूर्तिहरूको अङ्गप्रत्यङ्गका बीचबीचमा खोपेर वा प्रस्तर खोलेर मूर्तिलाई हावादारी बनाएको पाइन्छ जसले गर्दा मूर्तिको सजीवता लुप्त प्रायः देखिन्छ।

११. मध्यकालीन नेपाली मूर्तिकलामा देखिने अर्को विशेषता यसको अलंकृत प्रभामण्डल हुनुमा रहेको छ। देवदेवीहरूको शीर्ष भागपछाडि बनाइने यस्ता प्रभामण्डलहरू अण्डाकार वा चुच्चे हुँदै गएका अवस्थामा बनाइएका छन्। यस्ता प्रभामण्डलहरूमा अनेकौं प्रकारका फूलबुट्टाहरू, लहराहरू, बिन्दु आदि प्रभामण्डललाई अलंकृत गर्न उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ। मल्लकालीन मूर्तिहरूमा पाइने ज्वालावलीको प्रयोग एउटा नौलो विशेषताका रूपमा देखापर्दछ। ज्वालावलीको प्रयोग तन्त्र प्रभावित प्रयोग मानिन्छ। मल्लकालमा सबै सम्प्रदायका देवदवी प्रतिमाहरूमा ज्वालावलीको प्रयोग पाइन्छ। उदाहरणका निम्ति राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको सूर्यमूर्ति, राष्ट्रिय संग्रहालयको विष्णुको मूर्ति, चाँगुनारायणको श्रीधरको मूर्ति, देउपाटनको अवलोकेश्वर आदिका मूर्तिलाई लिन सकिन्छ।

१२. मल्लकालीन मूर्तिकलाका अन्य विशेषताहरूमा यस कालमा बनेका कतिपय मूर्तिहरू आंगिक अनुपातको मेल नहुनु पनि हो। प्रतिमाशास्त्रीय नियममा अनुशासित नभई मूर्तिनिर्माण गरिएको हुँदा यस कालमा बनेका कतिपय मूर्तिहरूका अङ्गप्रत्यङ्गहरू समानुपातिक देखिदैन। कतिपय मूर्तिहरूको शरीरको लम्बाइको अनुमातमा हातखुट्टा र औंलाको लम्बाइको अनुपात मिलेको देखिदैन। यसबाहेक यस युगका मूर्तिकारले डाँठ सहितको कमल, छत्र र अनेक प्रकारका फूलबुट्टाहरू मूर्ति फलकको खाली भागमा उत्कीर्ण गर्ने परम्परा स्थापित गरेको देखिन्छ। सत्रौं शताब्दीको अन्ततिर राजा भूपतीन्द्र मल्लका पालामा मल्ल प्रस्तर कलाले पुनः एकपल्ट आकर्षक र मोहक मूर्तिहरूको सृजना गरेको पाइन्छ। भक्तपुरबाट प्राप्त आधा दर्जन मूर्तिहरू यसका उदाहरणहरू हुन्। साना र बाटुला हात खुट्टा भएका यी मूर्तिहरू गहनाले लादिएकै भए पनि निकै आकर्षक देखापर्दछन्।

मध्यकालका उल्लेखनीय प्रस्तर मूर्तिहरूको अध्ययन

१. क्वावहाको उमामहेश्वर मूर्तिफलक

मध्यकालका प्रथम जमार्कामा बनेका प्रस्तर मूर्तिहरूमध्ये तिथिमितिसहितको उल्लेखनीय मूर्ति काठमाडौं उपत्यकाको पाटन क्वावहाल नामक स्थानमा रहेको उमामहेश्वरको मूर्ति हो । यो मूर्ति नेपाल सम्वत् १०७ मा निर्माण गरिएको हो । यस अर्थमा यो मूर्ति १०७ + ८० = ९८७ ईस्वीको देखिन्छ । पाल *(पाल, १९७४ : २७)* ले सही ढङ्गबाट यस मूर्तिको तिथि ९८७ नै तोकेको देखिन्छ भने मदनजित सिंह *(सिंह, १९६८ : १९४)* ले पनि यस मूर्तिलाई दशौं शताब्दीतिरको भनेर मूर्तिको तिथिबारे सही निर्क्योल दिएको देखिन्छ ।

मध्यकालीन मूर्तिकारले परम्परागत रूपमा नै शिलाफलकको सिरान भाग, मध्यभाग र तल्लो भाग गरी आफ्नो विषयवस्तुलाई प्रस्तुतीकरण गरेको पाइन्छ । फलकको सिरान भागमा दायाँ–बायाँ चतुर्भुजी दुईवटा मानव आकृति उत्कीर्ण गरिएको छ । यी आकृतिहरूको मास्तिरको भागमा गङ्गा र फलकको दायाँ–बायाँ भागमा चन्द्र र सूर्य आकृति उत्कीर्ण गरिएका छन् । सबैभन्दामाथि छत्र र त्यसमाथि शिवलिङ्ग बनाइएको छ । शिलाफलकको वीच भागमा (मध्यक्षेत्रमा) शिवपार्वतीको आसन बनाइएको छ । आसनमा व्याघ्रचर्म ओछ्याइएको देखिन्छ । शिव सुखासनमा बसेका छन्, उनको दाहिने खुट्टा भूईमा टेकिएको छ भने देब्रे खुट्टा पलेटी मारिएको अवस्थामा छ । दायाँ माथ्लो हातमा उनले अक्षय माला लिएका छन् भने दाहिनेपट्टिको अर्को हात दाहिने घुँडा नजिकै वरदमुद्रामा उत्तानोकार रहेको छ । उनको बायाँपट्टिको माथिल्लो हातमा त्रिशूल देखिन्छ भने बायाँपट्टिको तल्लो हातले उनले पार्वतीलाई सम्पूर्ण रूपमा अङ्गालेको देखिन्छ । शिवको शरीरको माथिल्लो भाग उदाङ्गो छ तर शरीरको तल्लो भागमा धोती लगाएको देखिन्छ । कम्मरमा बाँधिएको यो धोती मूर्तिकारले वुट्टादार र 'पेटी' आकारमा कुँदेको छ । यसबाहेक शिवको शरीरमा कर्ण कुण्डल, मुकुट, बाला, कण्ठहार र यज्ञोपवित देखिन्छ । शिवले लगाएको मुकुट अलंकृत देखिन्छ । मुकुटपछाडि ज्वालावली चोसो रूपमा बनाइएको छ । शिवको बायाँतिरको तिघ्रालगायत शिवको शरीरमा लपक्क लेसिएर शिवमाथि नै अडेस लागेकी पार्वती बनाइएको छ । उनले दाहिने खुट्टा भुईमा टेकेकी छन् भने देब्रे खुट्टा मोडेर आसनमाथि टेकेकी छन् । उनको बायाँ हात देब्रे खुट्टाको घुँडामाथि छ र दायाँ हात शिवको देब्रे तिघ्रामाथि छ । उमाले पनि शरीरको तल्लो भागमा धोती लगाएकी छिन् । उनको माथिल्लो भागमा वस्त्र देखिँदैन तर केशविन्यास मुकुट आकृतिमा गरिएको छ । उमाको नाडीमा बाला, घाँटीमा कण्ठहार र कानमा कुण्डल देखिन्छ । फलकको यो बीचको भागमा शिवको दायाँपट्टि नन्दी र नन्दीको छेउमा केही तलतिर मयूरमाथि कुमारको आकृति उत्कीर्ण छ । पार्वतीको दाहिने पैताला छेउमा उनकी सेविकाको मूर्ति बनाइएको छ, जो पार्वतीको पाउ सुम्सुम्याउँदै गरेको भावमा देखिन्छे । अर्की सेविकालाई उभिएर पार्वतीको देब्रे घुँडानिरबाट चमरले हम्किरहेको मुद्रामा प्रदर्शित गरिरहेकी छे । यस उमामहेश्वर फलकको सबैभन्दा तल्लो भागमा गणेशसहित

शिव गणहरूको आकृति उत्कीर्ण छ । यी आकृतिहरूले नृत्यभाव प्रदर्शित गरिरहेका छन् । (चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)

२. चाँगुनारायणको श्रीधर विष्णु

मध्यकालमा बनेको विष्णुको स्थानक मूर्तिहरूमध्ये उल्लेखनीय मूर्तिमा चाँगुनारायणको श्रीधर विष्णुको मूर्ति हो । चाँगुनारायण क्षेत्रमा विष्णुका निकैवटा मूर्तिहरू छन् तर यो मूर्ति मध्यकालको सुरुमै बनेको मूर्ति हो । यसलाई पालले दशौं शताब्दीतिरको *(पाल, १९७४ : ११७)* र क्रेमरिशले एघारौं शताब्दीतिरको मानेका छन् *(क्रेमरिश, १९६४ : ३७)* । यो मूर्ति चाँगु मन्दिरको सँगै पूर्वपट्टि रहेको छ । विष्णुको यो मूर्तिको दायाँ बायाँ क्रमशः लक्ष्मी र गरुडका मूर्ति छन् । जुन मूर्तिहरू विष्णुको कम्मरसम्म मात्रै पुग्ने गरी बनाइएका छन् । गरुड मानवाकृतिको र पछाडि पखेटा जोडिएको अवस्थामा निर्मित गरिएको छ । उनी दुई तहको गोलाकार आसनमाथि उभिएका छन् । उनको माला नागपाशको छ । मुकुट जटा मुकुटको रहेको छ । मुकुटपछाडि अण्डाकार प्रभामण्डल छ । यो प्रभामण्डल बिन्दु र बुट्टायुक्त रहेको छ । उनको पाखुरामा केयुर, नाडीमा बाला तथा शरीरको तल्लो भागमा पटुकाले बाँधेको धोती रहेको छ । उनको नाइटोमास्तिर कमरपेटी देखापर्दछ । उनको काँधमा कुण्डल छ र उनका दुवै हात छातीनिर जोडिएको अवस्थामा बनाइएको छ । विष्णुको दायाँपट्टि दोहोरो पद्मपीठमाथि लक्ष्मीको स्थानक मूर्ति देखिन्छ । यिनको बायाँ खुट्टा सिधा टेकिएको छ र दायाँ खुट्टा अलिकति खुम्चिएर टेकिएको देखिन्छ । मूर्तिकारले लक्ष्मीको हृष्टपुष्ट अङ्ग देखाउनुका साथै पुष्ट छाती, उन्नत रुरोज (स्तन), छिनेको कम्मर र खम्बा जस्ता तिघ्राहरू निर्माण गरेको छ । लक्ष्मीले दाहिने हातमा पद्मबीज र बायाँ हातले डाँठ सहितको कमलको फूल लिएकी छन् । उनको गलामा हार, कानमा कुण्डल र शिरमा लाम्चो चोसो भएको मुकट लगाएको देखिन्छ । मुकुटको पछाडि अण्डाकार र मास्तिर चोसो देखिने बिन्दु र बुट्टायुक्त प्रभामण्डल रहेको छ । उनको हातमा केयुर र नाडीमा बाला देखिन्छ । लक्ष्मीको तल्लो अङ्गमा पारदर्शी धोती छ, जसको लामो फुर्का दुई तिघ्राबीच हुँदै भूईसम्म पुगेको छ । फुर्कामा ठाडा मुजाहरू बनाएको प्रष्ट देखिन्छ । यो धोती कम्मरमा दुई फेरा गोलाकार रूपमा बाँधिएको छ । लक्ष्मी र गरुडको मुखाकृति श्रीधर विष्णुको झैं शान्त र सौम्य देखापर्दछ । लक्ष्मी र गरुडका बीचमा उनीहरूको आसनभन्दा केही अग्लो तर फूलबुट्टा कुँदिएको चारपाटे कलशासनमाथि विष्णुको अग्लो मूर्ति छ । यो मूर्ति समपाद आसनमा रहेको स्थानक मूर्ति हो । विष्णुका चार हातमा शंख, चक्र, गदा, पद्म रहेको छ । उनको कानमा कुण्डल, गलामा हार, अक्षगेडायुक्त केयुर, नाडीमा बाला छ । उनको शिरको मुकुट गोलाकार, अग्लो र बुट्टायुक्त छ । मुकुटपछाडिको प्रभामण्डल अण्डाकार हुनुका तीन तहको बिन्दुहरू सानै र अन्य बुट्टायुक्त छ । मूर्तिकारले विष्णुको शरीर पनि हृष्टपुष्ट र मांसपेशी देखाउन सफल रहेको छ । विष्णुको माथिल्लो शरीर उदाङ्गो रहेको छ र त्यसमाथि यज्ञोपवित प्रष्ट देखिन्छ । तल्लो अङ्गमा रेशादार धोती छ र जसलाई मुजा पारेर कम्मरमा बाँधिएको छ । धोतीको फुर्का दुवै तिघ्राको बीचबाट भुईसम्म पुगेको छ । कम्मरमा

धोतीबाहेक पटुका छ पटुका, जो तिघ्रासम्म अगाडिपट्टि लत्रिएको देखिन्छ। यो श्रीधरमूर्तिको फ़लक अंग्रेजीको उल्टो : 'यू' U आकारमा देखिन्छ। यसको चेप्टा किनारा छन्, जसलाई मूर्तिकारले कुँदेर विभिन्न ढाँचाहरूमा निर्माण गरेको छ। प्रायःजसो ढाँचाहरू फूलबुट्टाका छन्। यी ढाँचाहरूको कारणले यो फलक ज्यादै आकर्षक देखिन्छ। (चित्र नं. २ हेर्नुहोस्)

३. सूर्यमूर्तिहरू

लिच्छवियुगकातादेखि नै अभिलेखहरूमा सूर्यपूजाको उल्लेख र त्यस कालमा बनाइएका काठमाडौं उपत्यकावाट सूर्यमूर्तिहरू प्राप्त भएका छन्। लिच्छविकालपछि पनि सूर्यमूर्ति बनाउने परम्परा शाहकालसम्म नै यथावत् रहेको पाइन्छ। खासगरी मल्लकालमा निर्माण गरिएका सूर्यमूर्तिहरू उपत्यकाको थापाहिटी, सौगल, नक्साल र बनेपावाट प्राप्त भएका छन्। जो क्रमशः ईस्वी सन् १०६५, १०८३, ११५९, १३९४ मिति अंकित रहेका छन्। लिच्छविकालका सूर्य मूर्तिहरूमा तिथिमिति अंकित भएको पाइदैन तर मल्लकालका उपर्युक्त सूर्यमूर्तिहरूमा भने प्रष्टसित तिथिमिति अंकित गरिएको छ। मल्लकालीन कलाकारले सूर्य देवताको मूर्ति निर्माण गर्दा हात कमलयुक्त र सरल किसिमको प्रभामण्डल भएको सूर्यमूर्ति निर्माण गर्ने गरेको देखिन्छ। खासगरी सूर्यलाई दुवै हातमा कमलको फूल लिएको, उसका दुवैतिर दण्ड र पिङ्गल नामक दुई अनुचरहरू वा कहिलेकहीं भक्तहरू समेतको मूर्ति कुँदेर सात घोडे रथमा आरोहण भएको अवस्थामा देखाइएको पाइन्छ। यस कालका सूर्यमूर्तिहरूमा उत्तर भारतीय र दक्षिण भारतीय मूर्ति कलाशैलीको प्रभाव देखापर्दछ। उदाहरणका निमित्त लामो अलखा लगाउनु वा बुटजुत्ता लगाउनु उत्तर भारतीय मूर्ति कलाशैली हो भने साधारण धोती लगाउनु दक्षिण भारतीय कला शैलीको विशेषता हो *(वांग्देल, २०३९ : ८६)*। नेपाली सूर्यमूर्तिहरूमा कमलको फूल मूर्तिकारले अनिवार्य रूपमा देखाएको पाइन्छ। वास्तवमा नेपाली मूर्तिकारले कमलको फूललाई सूर्यको प्रतीकका रूपमा स्थापित गर्न खोजेको देखिन्छ। भारत वर्षका प्राचीन कतिपय मुद्राहरूमा समेत सूर्यको प्रतीकका रूपमा कमलको फूल प्रयोग भएको पाइन्छ *(ऐजन, ७९)*। जे. एन. बनर्जीअनुसार कमलको फूलसित सूर्यको प्राचीनकालदेखि नै घनिष्टसम्वन्ध रहिआएको छ। सूर्यसित कमलको फूलको सम्बन्ध पौराणिक कथाहरूबाट पनि प्रमाणित हुन जान्छ। खासगरी कमलको फूलका १२ पुष्पदल वनाउनु प्रत्येक पुष्पदलका सूर्यका १२ वटा गुणहरूमध्ये एकएक गुणहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने गरी मूर्ति उत्कीर्ण गर्नु एवं बीचमा सूर्यको मूल मूर्ति उत्कीर्ण गर्नु पौराणिक रूपमा स्थापित सूर्य प्रतिमा लक्षण मानिन्छ *(बनर्जी, १९८५ : १३८–१३९)*। वैदिक ग्रन्थहरू एवं पुराणहरूमा निर्देश गरिएको सूर्य प्रतिमा लक्षणअनुसार सूर्य दाह्री भएका, सिन्दूर जस्तो रातो वर्ण भएका, चतुर्बाहु, 'सर्वाभरण भूषित कवच' र 'रसनाधारी, दायाँ र वायाँ हातमा रश्मी (किरण समूह) युक्त, फूलहरूको मालायुक्त एवं आफ्नो बायाँपट्टि चर्म र त्रिशूल लिएका दण्डी, र दायाँपट्टि अतिपिङ्गल वर्णका कमल र कागज लिएका पिङ्गलको मूर्ति रहेको हुन्छ सूर्यले डण्डी र पिङ्गलको शिरमाथि आफ्ना दुवै हात राखेको हुनुपर्दछ, साथै सूर्यका अगल–बगलमा उनका

रेवन्त, मनु, यम र दुतिय गरी चार पुत्रहरूको सुन्दर मूर्ति बनाउने निर्देश समेत पाइन्छ। यसका साथै सात अश्व भएको छवटा रेखायुक्त अरूणद्वारा हाँकिएको उत्तम रथमा सूर्यमूर्ति बनाउने निर्देशन पाइन्छ *(भट्टराई, २०३८ : ६७)*। यसैगरी विष्णु पुराणअनुसार सूर्यमूर्ति सात घोडाले तानेको रथमा हुनुपर्ने, रथको अगिल्तिर स्तुति गर्दै गरेको गन्धर्वहरू र नृत्य गर्दै गरेको अप्सराहरूको मूर्ति उत्कीर्ण गर्नुपर्ने, रथको पछिल्तिर हिंड्दै गरेको राक्षस गणहरूको मूर्ति उत्कीर्ण हुनुपर्ने विधान पाइन्छ *(२/११/१६–१७)*। यसैगरी बृहदसंहितामा सूर्यको शिरमा मुकुट, कानमा कुण्डल, गलामा हार, कम्मरमा कन्दनी, दुवै हातमा डाँठ सहितको कमलको फूल तथा काँधदेखि पैतालासम्म छोप्ने लामो लुगा लगाउनु पर्ने विधान पाइन्छ *(मिश्र, १९७२ : २८९)*।

सूर्य उपासनाको प्राचीनता खोज्दा मिश्रको सभ्यतासम्म पुग्नुपर्ने हुन्छ। जहाँ तेस्रो शताब्दी ईस्वी पूर्वताकादेखि नै सूर्य उपासनाका प्रमाणहरू पाइन्छ *(वाग्देल, २०३९ : ८०)*। मिश्रका राजखलक आफूलाई 'रा' नामक सूर्य देवताका सन्तान मान्दथे र सूर्य मन्दिरहरू बनाउँदथे। यसैगरी आसिरीयनहरू सूर्यलाई 'सामास' र ग्रीकहरू हेलियो भनेर पूजा उपासना गर्दथे। ईरानीहरू सूर्य देवतालाई 'मिहिर' तथा 'मित्र' भन्दथे र सूर्यको प्रतीकको रूपमा सौर्य चक्रको उपासना गर्दथे। इरानीहरूको मित्र नै पछि ऋग्वैदिक आर्यहरूको मित्र देवता वा सूर्य देवताका रूपमा ऋग्वेदमा उल्लेख भएको पाइन्छ। यसरी सभ्यताको सुरुआतताकादेखि नै सूर्य उपासनाको परम्परा कायम भएको देखिन्छ। सूर्य उपासनाको यो परम्पराअन्तर्गत नेपाल र भारतमा प्राचीनकालदेखि आधुनिककालसम्म नै अनेकौं सूर्यमूर्तिहरूको निर्माण भएको पाइन्छ। खासगरी नेपालमा पूर्वमध्यकाल र मध्यकालताका निर्मित उल्लेखनीय सूर्यमूर्तिहरूमा थापाहिटीको सूर्यमूर्ति, बनेपाको सूर्य मूर्ति र पनौतीको सूर्य मूर्तिरहेका छन्। यी मूर्ति फलकहरूको विवरण निम्नअनुरूप पाइन्छ–

क) **थापाहिटीको सूर्यमूर्ति**– तिथिमिति सहितको उपत्यकाबाट प्राप्त यो प्रथम सूर्यमूर्ति हो। यो सूर्यमूर्ति साधारण एवं साधारण पादपीठमाथि निर्माण गरिएको छ। पादपीठको मध्य भाग तथा सूर्यको मूल मूर्ति रहेको भाग अन्य भागको दाँजोमा अगाडिपट्टि थोरै मात्रामा लम्बिन पुगेको देखिन्छ। पालअनुसार यस युगमा बनेका अन्य पादपीठहरूको दाँजोमा यो पादपीठ ज्यादै साधा स्वरूपको देखिन्छ। जबकि यो मूर्तिभन्दा मात्र १८ वर्षपछि बनेको पाटनकै सौगल टोलको सूर्यमूर्तिको पादपीठ धर्सायुक्त बुट्टे देखिन्छ *(पाल, १९७४ : १४३)*। वास्तवमा पछिल्लो यो सूर्यमूर्ति थापाहिटीको सूर्यमूर्तिको नक्कल मात्र मानिछ। थापाहिटीको यस सूर्यमूर्ति फलकको पादपीठको मध्यभागमा समपाद आसनमा सूर्यका स्थानक मूर्ति कुँदिएको छ। झट्ट हेर्दा यो सूर्यमूर्ति शास्त्रीय रूपमा निर्देशित सात घोडाले तानेको रथमा देखिँदैन तर अन्य प्रतिमा लक्षणहरू भने शास्त्रअनुरूप नै मूर्तिकारले उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ। खाली खुट्टामा उभिएको यस सूर्यमूर्तिको नाभी भागमा तीन तहको कमरपेटी देखाइएको छ भने नाभीभन्दा केही तल दक्षिण भारतीय मूर्तिकला शैली अनुरूपको

धोती आकर्षक र बुट्टे पटुकाद्वारा बाँधिएको देखाइएको छ। कम्मरमा बाँधिएको यो पटुकाको एक भाग दुवै तिघ्रालाई वेष्ठित गर्दै पछिल्तिर घुमेको अवस्थामा देखाइएको छ। यस तहलाई पनि मूर्तिकारले आकर्षक बनाउनका निम्ति तीन फरक–फरक मुजामा उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ। यस बाहेक धोतीको एउटा फुर्को दुई खुट्टाको मध्य भागबाट घुँडासम्म तल झरेको र बाँकी फुर्काहरू दुई खुट्टाका दायाँबायाँ भागमा मुजाकार रूपमा उत्कीर्ण गरिएको छ। प्रतिमाशास्त्रीय लक्षणअनुरूपले नै देब्रे काँधबाट दाहिने घुँडासम्म आउने गरी मूर्तिमा यज्ञोपवित देखापर्दछ। नाभी स्थलनिर यस यज्ञोपवितलाई कम्मर पेटीले बाँधेको अवस्थामा देखाइएको छ । यस बाहेक सूर्यमूर्तिका घाँटीमा कण्ठहार, कानमा पुष्प कुण्डल, टाउकोमा अलंकृत मुकुट, पाखुरामा केयुर र नाडीमा बाला देखिन्छन्। सूर्यमूर्तिका दुवै हात वक्षस्थलसम्म ठडिएका छन् र दुवै हातले फक्रिएको कमल फूलको नाल समातेको छ। कमल फूलको फक्रिएको भाग दायाँ वायाँ काँधमाथि दुवै कानको समानान्तरमा देखापर्दछ। सूर्यमूर्तिको टाउकाको पृष्ठभागमा अलंकृत प्रभामण्डल देखिन्छ। जसको स्वरूप अंग्रेजी वर्णमालाको 'यु' अक्षरलाई उल्टो पारेर राखिए जस्तो देखापर्दछ। शारीरिक संरचनाको दृष्टिकोणले यो सूर्यमूर्ति वलिष्ठ एवं हृष्टपुष्ट देखिन्छ। यसको अनुहार लाम्चो, आँखाका कोषहरू पनि केही लाम्चा, सानो नाक, पुष्ट वक्षस्थल, बलिष्ठ पाखुरा, छिनेको कम्मर, गहिरो नाभी, बलिष्ठ तिघ्रा आदि यसका शारीरिक विशेषता देखिन्छन्। यस सूर्यमूर्तिको दायाँतिर र बायाँतिर सूर्यजस्तै शारीरिक संरचना भएका सूर्यमूर्तिको कम्मरसम्म पुग्ने ससाना दुई मूर्तिहरू देखिन्छन्। जो क्रमश: दण्डी र पिङ्गलाका मूर्तिहरू हुन् तर प्रतिमाशास्त्र लक्षणअनुरूप दण्ड र पिङ्गलको शिरमाथि सूर्यको हात देखा पर्दैन। यसबाहेक दण्डी र पिङ्गलको शरीरमा सूर्यको जस्तै भेषभूषा र गहनाहरू उत्कीर्ण गरिएको पाइन्छ। दण्डीका हातमा दण्ड र पिङ्गलका हातका खड्ग देखिन्छ। सूर्यका अनुचर र सेवक भएका हुनाले सूर्यको अनुपातमा दण्डी र पिङ्गलको शारीरिक संरचना मूर्तिकारले सानो बनाएको कुरा पाल महोदयले लेख्नुभएको छ *(पाल, १९७८ : १४२)*। थापाहिटीको यो सूर्यमूर्ति फलकको चारैतिर दुई रेखाबीचमा विन्दुहरूको घेरा बनाइएको छ भने यस घेरावाहिर चारैतिर ज्वालाबलीको पुन: अर्को घेरा मूर्तिकारले निर्माण गरेको छ। थापाहिटीको यो सूर्यमूर्ति फलक निक्कै आकर्षक मूर्तिफलक मानिन्छ तथा एघारौं शताब्दीताकासम्म पनि नेपाली प्रस्तर मूर्तिकलामा त्यति ह्रास नआइसकेको कुरा प्रमाणित हुन जान्छ। पालअनुसार यस सूर्यमूर्तिले भेषभूषाको दृष्टिकोणबाट दक्षिण भारतीय मूर्तिकला शैलीलाई अङ्गालेको छ भने सेवक एवं अनुचर उत्कीर्ण गर्ने मूर्तिकला शैली भने मौलिक नेपाली शैलीको रूपमा देखापर्दछ *(ऐजन, १४३)*। यो सूर्यमूर्ति "सम्मुखदर्शन" मूर्तिनिर्माण शैली अनुरूप मूर्तिकारले बनाएको छ। (चित्र नं. ३. (क) हेर्नुहोस्)

ख) **बनेपाको सूर्यमूर्ति–** ईस्वी सम्वत् १३४९ *(पाल, १९७८ : भाग–२, ३५)* मा निर्माण

गरिएको यो सूर्यमूर्ति फलक पाटनको सूर्यमूर्ति फलकभन्दा पूर्ण रूपमा फरक देखापर्दछ । विषयवस्तुको प्रस्तुतीकरणका दृष्टिकोणले यस मूर्ति फलकमा विविध विशेषताहरू देखापर्दछन् । हुनत यो मूर्ति फलक पनि सम्मुखदर्शन पद्धतिअनुरूप नै निर्माण गरिएको देखिन्छ तर मूर्तिकारले यस मूर्ति फलकमा प्रतिमाशास्त्रीय दर्शनअनुरूप सूर्यलाई आकाशमा विचरण गर्ने सात घोडे रथमा उत्कीर्ण गरेको छ । रथको सारथीका रूपमा अरूणलाई देखाइएको छ भने उदय र पूर्व उदयका प्रतीक उषा र प्रत्युषालाई सूर्यको दायाँ बायाँ अन्धकारको विनाशका निम्ति धनु खैंचिएर वाण हान्न उत्सुक रूपमा मूर्तिकारले उत्कीर्ण गरेको छ । उषा, प्रत्युषा र अरूणका स-साना मूर्ति पछाडि सूर्यको भव्य मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको छ भने सात घोडाको दाहिने र देब्रेतर्फ दण्डी र पिङ्गल हातमा मुसल लिएर तम्तयार अवस्थामा उत्कीर्ण गरिएका छन् । दण्डी र पिङ्गलका बीचमा सात घोडाका टाउकाहरू स्पष्ट रूपमा देखिन्छन् तथा यी सात घोडाका लगामहरू फरक-फरक रूपमा अरूणले आफ्ना दुवै हातले मुठ्ठी पारेको देखिन्छ । जहाँसम्म मूल सूर्यमूर्तिको प्रश्न छ, मूर्तिको शरीरको तल्लो भाग यसका अधिल्तिर रहेका उषा, प्रत्यूषा र अरूणका मूर्तिद्वारा छेकिएको छ जसलेगर्दा सूर्यमूर्तिको तल्लो भागको संरचना र पहिरनबारे यकिन गर्न सकिंदैन । सूर्यको माथिल्लो भागको शारीरिक संरचना हृष्टपुष्ट रूपमा उत्कीर्ण गरिएको छ । लाम्चो अनुहार, उन्नत ललाट, उच्च वक्षस्थल र हृष्टपुष्ट पाखुरा देखाउन मूर्तिकार सफल भएको छ । सूर्यको आँखा अर्ध उन्नमिलित रूपमा उत्कीर्ण गरिएको छ भने केही उठेको रूपमा नाक र केही कोप्रो रूपमा कान उत्कीर्ण गरिएको छ । सूर्यको शिरमा अलंकृत मुकुट, कानमा पुष्पकुण्डल, गलामा कण्ठहार, पाखुरामा केयुर र नाडीमा बाला देखाइएको छ । सूर्यको शिरको पृष्ठ भागमा बिन्दु र ज्वालावलीको दोहोरो घेरायुक्त घोडाको टापको आकारको प्रभामण्डल देखापर्दछ । सूर्यको दाहिने हातले नालसहितको पूर्ण विकसित कमलको फूल समातेको छ भने देब्रे हात देब्रे वयस्थलनेर नै व्याख्यान मुद्रामा देखिन्छ । सूर्यको छाती भने कवचयुक्त देखिन्छ । सूर्यको अनुहारसित मिल्दोजुल्दो गरी मूर्तिकारले अरूण, दण्डी र पिङ्गलको अनुहार पनि बनाएको छ । साथै सूर्य र उनीहरूको गरगहनामा पनि एकरूपता देखिन्छ । यस सूर्यमूर्ति फलकको पादपीठको मध्य भागतिर केही भत्केको छ र साथै पादपीठको उचाइ कम द्रेखिन्छ । पादपिठ अलंकृत नभएर सादा छ । मूर्तिकारले सम्पूर्ण मूर्ति फलकलाई अण्डाकार रूप प्रदान गर्दै यसको वरिपरि दुई रेखाका बीचमा विन्दुहरूको घेरा बनाई पुन: फलकको अन्तिम छेउतिर वरिपरि ज्वालावलीको घेरा बनाएर सिगारेको देखिन्छ । पालअनुसार यस प्रकारको विषयवस्तु भएको सूर्यमूर्ति बनाउने परम्परा उत्तर भारतमा रहेको पाइन्छ तर पालयुगीन बिहारबाट प्राप्त सूर्य फलकका नमुनाहरू र नेपालमा बनेका यसताकाका सूर्यमूर्ति फलकहरूको निर्माण शैलीमा ज्यादै फरक केलाउन सकिन्छ । नेपाली सूर्यमूर्ति फलकहरू पाल शैलीबाट बनेका उत्तर भारतीय सूर्यमूर्ति फलकहरूको

दाँजोमा प्रष्ट रूपमा अलग्ग देखापर्दछन् । नेपाली मूर्तिकारको विशेषता यसैमा रहेको छ *(ऐजन, १४४)*। नेपाली मूर्तिकारले सूर्य मूर्ति फलकको कलाशैलीमा नै चन्द्रमूर्ति फलकहरू समेत बनाएका छन् तर चन्द्र मूर्ति फलकहरू बनाउँदा नेपाली मूर्तिकारले घोडाहरूको ठाउँमा राजहाँसहरूको मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरेका छन् । (चित्र नं. ३. (ख) हेर्नुहोस्)

ग) **पनौतीको सूर्यमूर्ति**– ईसाको चौधौं शताब्दीताका तथा मल्लकालको पहिलो जमार्कताका सूर्यमूर्ति बनाउने परम्परामा निक्कै विकास भएको पाइन्छ । खासगरी बनेपा नजिकैको पनौती क्षेत्रमा यसताकाका प्रशस्त मूर्तिहरू बनेको पाइन्छ *(वांग्देल, १९८९ : १७८)*। यस क्षेत्रमा बनेका सूर्यमूर्तिहरूमा एउटा उल्लेखनीय सूर्यमूर्ति त्रिवेणी घाटको माधवनारायण मन्दिरको देब्रे छेउमा प्राप्त भएको थियो । वांग्देलले यो सूर्यमूर्ति फलकको चित्र आफ्नो ग्रन्थ 'स्टोलेन इमेजेज अफ नेपाल' को १८९ औं पृष्ठमा प्रकाशन गरेका छन् तर यो सूर्यमूर्ति फलक ईस्वी सम्वत् १९८० को प्रारम्भमा नै चोरी भइसकेको थियो । त्यसैले यो मूर्ति फलक हाल उपलब्ध छैन । वांग्देलका अनुसार यो मूर्ति फलक खैरो ढुंगावाट बनिएको केही टुटेफुटेको भएतापनि ज्यादै आकर्षक मूर्ति फलक थियो । वांग्देल लेख्दछन्– "यो मूर्ति फलक अर्धचन्द्राकार (Semicircular) स्वरूपमा निर्मित थियो । जसको मध्य भागमा सूर्य देवता आफ्नो वक्षस्थलसम्म उठेका दुवै हात, नालसहितको फक्रेको कमल पक्रिएको अवस्थामा उत्कीर्ण थिए । सूर्यका वरिपरि थुप्रै महिला मूर्तिहरू उत्कीर्ण थिए । खासगरी सूर्यका दुवै छेउमा सूर्यकी दुईटी प्रियतमा देवीहरू र अरू सानातिना यकिन गर्न नसकिने देवीहरूका मूर्तिहरू उत्कीर्ण थिए । यी मूर्तिहरूको अनुहार ज्यादै घोटिएको र भत्किएको हुनाले यिनीहरूलाई चिन्ह नसकिनु स्वाभाविक थियो । सूर्य सहित सम्पूर्ण मूर्तिहरू सात घोडाले युक्त रथमाथि देखाइएको थियो । सारथीका रूपमा अरूण सूर्यदेवका मूर्तिका अगाडि उत्कीर्ण हुनुका साथै रथको दायाँ–बायाँ भागको छेउतिर अन्धकारलाई नाश गर्ने आफ्ना धनुद्वारा वाण चलाउन उद्धत उदय र पूर्व उदयकी प्रतीक उषा र प्रत्युषाको मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको थियो । यस मूर्ति फलकको माथिल्लो भागमा छत्रावली बनाइएको थियो जसमाथि श्रृङ्गारिक ढर्रामा सूर्य किरणका प्रतीकका रूपमा ज्वालावली बनाइएको थियो *(ऐजन, १७८–७९)*। वांग्देलले प्रकाशन गरेको यो सूर्यमूर्ति फलकको चित्रावलीलाई गहनताका साथ विश्लेषण गर्दा के देखिन्छ भने यो सूर्यमूर्ति फलक पूर्ण रूपले प्रतिमाशास्त्रीय निर्देशनहरूमा आधारित हुनुका साथै एउटै शिला फलकभित्र सूर्य, अरूण, उषा, प्रत्युषा, सात घोडाहरू लगायत अनेकौं देवगण, राक्षस गण, सेवक तथा अनुचरहरूसमेतलाई सफलतापूर्वक उत्कीर्ण गरेर त्यसताकाको नेपाली मूर्तिकारले आफ्नो शिल्पीको अत्यधिक सफल प्रस्तुतीकरण गरेका थिए । खासगरी सूर्यको पृष्ठ भागको घोडाको टाप आकारको अलंकृत प्रभामण्डल र फलकको चारैतिर सूर्य किरणको संकेतका रूपमा बनाइएको

श्रृङ्गारिक ज्वालावलीको प्रस्तुतीकरणमा मूर्तिकार ज्यादै सफल देखिन्छन् । सूर्य र अरूणको छातीमा कवज देखाउन एवं उत्कीर्ण सबैजसो मूर्तिहरूको बलिष्ठ शारीरिक संरचना तथा विशेषगरी स्त्रीमूर्तिहरूको पुष्ट वक्षस्थल र विभिन्न भावभङ्गीहरूमा परिलक्षित गर्नमा मूर्तिकारले ज्यादै मिहिनेत गरेको देखिन्छ ।

४. चाँगुको नरसिंह

काठमाडौं उपत्यकाबाट प्राप्त नरसिंहको सवैभन्दा पुरानो मूर्ति चाँगुबाट प्राप्त नरसिंहको मूर्ति हो । यो मूर्ति चाँगुनारायण मन्दिरको दक्षिण–पश्चिम कुनामा विष्णुविक्रान्तको मूर्ति नजिकै रहेको छ । वास्तवमा मूर्तिकारले विष्णुका भक्त प्रल्हादको रक्षा गर्न स्वयं विष्णुले नृसिंह (आधा मानव, आधा सिंह) को अवतार लिई हिरण्यकश्यपुलाई मारेको पुराण प्रसिद्ध कथावस्तुलाई आधार बनाएर यो मूर्तिको निर्माण गरेको देखिन्छ । सम्पूर्ण कथावस्तुलाई मूर्तिकारले एउटा चारपाटे तर शीर्ष भागतिर गोलो आकृति भएको शिला फलकमा बढो निपुणताकासाथ उत्कीर्ण गरेको देखिन्छ । अमिता राय र पाल दुवै जनाले यो नृसिंहको मूर्तिलाई ईस्वीको तेह्रौं शताब्दीमा बनेको मानेका छन् *(राय, १९७३, ४२, पाल, १९७४ : १७)* यो शिला फलकको मध्यभागमा चार हात भएको, शारीरिक संरचनाले हृष्टपुष्ट नृसिंहको हिरण्यकश्यपुलाई काखमा राखी बध गर्दै गरेको मूर्ति बनाइएको छ । नृसिंहको शीर्ष भाग सिंहाकृतिको छ । जसको मुखाकृति क्रोधयुक्त देखाउन कलाकार सफल देखिन्छ । क्रोधयुक्त नृसिंहको शिरको कपाल ठाडा–ठाडा पारेर देखाइएको छ भने नृसिंहका दुई हातहरूले हिरण्यकश्यपुलाई थिचेर उसको छाती चिर्न तल्लीन देखाइएको छ । बाँकी दुई हातहरू मास्तिर फर्केका छन् र आयुधयुक्त छन् । नृसिंहले दाहिने खुट्टा वेदीमाथि तनक्क तन्काएर बायाँ खुट्टा वेदीमाथि नै खुम्च्याई टेकेको देखिन्छ । नृसिंहको यस बायाँ खुट्टाले हिरण्यकश्यपुको बायाँ खुट्टालाई कैंची बनाई थिचेको छ भने हिरण्यकश्यपुको दायाँ खुट्टा नृसिंहको दायाँ तिघ्राबाट तलतिर झरेको देखाइएको छ । यसैगरी नृसिंहको दायाँ हातले कश्यपुको दायाँ हातलाई माथितिरबाट थिची कश्यपुको गर्धनको पछिल्तिर पुगेको छ भने कश्यपुको दायाँ हात आफ्नै दायाँ खुट्टामुनि परी थिचिएर अल्झिएको छ । कश्यपुको छाती नृसिंहको दायाँ हातले विदिर्ण पारेको देखाइएको छ भने नृसिंहको दाँयापट्टि गरुड र त्यसपछि लक्ष्मीको मूर्ति स्थानक अवस्थामा उत्कीर्ण गरिएको छ भने नृसिंहको बायाँपट्टि आयुध पुरुषको मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको छ । नृसिंहको प्रभामण्डलको दायाँपट्टि ब्रह्माको मूर्ति र बायाँपट्टि अन्य देवता विशेषको मूर्ति देखिन्छ । यसैगरी नृसिंहका टाँगमुनि पातालका प्रतीक नागनागिनीका मनुष्यकार दुई मूर्ति आराधना मुद्रामा उभिएका देखिन्छन् । नृसिंहले हातमा बाला, घाँटीमा हार र पाखुरामा केयुर लगाएको देखिन्छ । यसैगरी कश्यपुको हातमा बाला, घाँटीमा हार, कम्मरमा कन्दनी र धोतीको हिस्सालाई मूर्तिकारले बढो निपुणताका साथ उत्कीर्ण गरेको छ । नृसिंहको शीर्ष भागको पछाडिपट्टि गोलाकार एवं घोडाको टाप आकारको बिन्दु र ज्वालावलीयुक्त आकर्षक प्रभामण्डल बनाइएको देखिन्छ । यसैगरी सम्पूर्ण शिला फलकको किनारपट्टिको भागलाई मूर्तिकारले रेखाहरू, बिन्दुहरू र ज्वालावलीहरूद्वारा श्रृङ्गार

गर्ने कार्य गरेको पाइन्छ भने शिला फलकको पादपीठकालाई समेत ठाउँ-ठाउँबाट कुँदेर श्रृङ्गार गरेको देखिन्छ । समूर्ण शिला फलकको विषयवस्तुलाई हेर्दा मूर्तिकारले सबभन्दा ज्यादा ध्यान नृसिंहद्वारा कश्यपुको वध भएको दृश्य देखाउन दिएको देखिन्छ । फलकका अन्य मूर्तिहरूमा त्यति सजीवता देखिँदैन । पाल लेख्दछन्– "यस फलकका सक्रिय मूर्तिहरूमा नृसिंह र हिरण्यकश्यपु मात्र देखा पर्दछन् । अन्य सबै मूर्तिहरू अलगगै परिवेशमा उत्कीर्ण भएको भैँ भान हुन्छ । यस फलकका मूर्तिहरूमा चाँगुको विष्णुविक्रान्त मूर्ति फलकमा कुँदिएका मूर्तिहरूमा भैँ ओजस्वीता र सक्रियता देखिँदैन *(पाल, १९७४ : ७०)*। यस बाहेक लिच्छविकालका राजा अंशुवर्माको एउटा अभिलेखमा नृसिंहको एउटा मन्दिरलाई दानदातव्य गरेको एउटा प्रसङ्ग परेको छ तर लिच्छविकालीन नृसिंहको मन्दिर र मूर्ति फेला परेको छैन । यसै सन्दर्भलाई मध्यनजर राखी पाल के लेख्दछन् भने "हुन सक्छ अंशुवर्माकै पालामा बनेको नृसिंहको मूर्ति फलकको जस्ताको त्यस्तै अनुकरण गरी पछिबाट मूर्तिकारले यो नृसिंहको मूर्ति फलक उत्कीर्ण गरेको होस् । जस्तो कि लिच्छविकालमा बनेको विष्णुविक्रान्त मूर्तिको अनुकरण फर्पिङ्गका विष्णु विक्रान्तको मूर्ति फलकमा देखिन्छ *(ऐजन)*। (चित्र नं. ४ हेर्नुहोस्)

५. भक्तपुर दरबार स्क्वायरको नरसिंह मूर्ति

भक्तपुरको दरबारमा रहेको संग्रहालयमा पस्ने ढोकाको बायाँपट्टि भन्डै ५ फिट अग्लो एउटा नृसिंहको मूर्ति रहेको छ । यो मूर्ति राजा भूपतीन्द्र मल्लका समयमा निर्माण गरिएको हो । मूर्ति कलाको दृष्टिकोणले चाँगुमा अवस्थित नृसिंहको मूर्तिभन्दा यो मूर्ति केही कमसल देखापर्दछ भने नृसिंहको यो मूर्ति हनुमान ढोकाको सुवर्णद्वार भित्रपट्टिको नरसिंहको मूर्तिसित निक्कै मिल्दोजुल्दो देखापर्दछ । विष्णुको नृसिंह अवतारसम्बन्धी प्रसिद्ध पौराणिक कथाका आधारमा नै यस मूर्तिको निर्माण गरिएको छ । शिला फलकको मध्य भागमा नृसिंहले हिण्यकश्यपु नामक दैत्यलाई काखमा राखेर मारेको दृश्य यस मूर्तिमा देखाइएको छ । नृसिंहरूपी विष्णुलाई चतुर्बाहुमा देखाइएको छ । जसमध्ये माथिल्ला दुई हातमा क्रमशः दायाँ चक्र र बायाँमा गदा लिएको छ भने तल्ला दुवै हातका नङ्ग्राले हिरण्य कश्यपुको पेट उदारिरहेको देखाइएको छ । नृसिंहको बायाँ खुट्टाले हिरण्यकश्यपुको टाउको च्यापेर उम्कन नसक्ने पारेको तथा हिरण्य कश्यपुका पेटका आन्द्राहरू तल झुन्डिरहेको अवस्था मूर्तिकारले बढो स्पष्टसँग देखाउन सकेको छ । यस मूर्ति फलकमा चाँगुको मूर्ति फलकमा भैँ नृसिंहले हिरण्य कश्यपुको छाती नविदारेर पेट विदारिरहेको दृश्य देखाउनु नयाँ विशेषता देखापर्दछ । मूर्तिकारले नृसिंहको नाडीमा बाला, पाखुरामा केयुर, घाँटीमा हार र यज्ञोपवित, कानमा पुष्पकुण्डल, नाभीमुन्तिरको भागमा धोती र खुट्टामा बुट्टे गहना स्पष्टसँग उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ । यसैगरी मूर्तिकारले यस सिलफलकमा उत्कीर्ण गरेका अन्य मूर्तिहरू सबै हृष्टपुष्ट देखापर्दछन् । खासगरी नृसिंह र कश्यपुको मूर्तिमा ज्यादै सजीवता देखिन्छ । नृसिंहको अनुहार क्रोधयुक्त बनाउन मूर्तिकारले नृसिंहको बाएको अवस्थाको मुख, बाहिर निस्केको जिब्रो र ठाडा–ठाडा केश बनाएको छ । हिरण्य कश्यपुले पनि कल्ली, बाला, केयुर, हार, कुण्डल, मुकुट आदि गहना र कम्मरमुनि धोती लगाएको देखाइएको छ । उसको एउटा हातमा खड्ग र अर्को

हातमा ढाल देखिन्छ । उसले लगाएको धोतीको बुट्टा बनाउन मूर्तिकारले हिरण्य कश्यपुको तिघ्रातिर पनि केही वुट्टाहरू कोरेको देखिन्छ । नृसिंहको शिरको पृष्ठ भागमा गोलाकार एवं घोडाको टाप आकारको प्रभामण्डल वनाएको छ भने मूर्ति फलकको किनाराको भाग रेखा, विन्दु, ज्वालावलीयुक्त बनाई सजाइएको छ । (चित्र नं. ५ हेर्नुहोस्)

६. देउपाटन चतुर्मुख शिवलिङ्ग

पशुपति क्षेत्रभित्रको देउपाटन नामक स्थानमा शिवको चतुर्मुख लिङ्ग रहेको छ । यस चतुर्मुख लिङ्गलाई अमिता रायले ईस्वीको आठौं–नवौं शताब्दीको मान्नुभएको छ *(राय, १९७३ : चित्र नं. ४५)* भने पालले यस चतुर्मुख लिङ्गलाई ईसाको चौधौं शताब्दीको मान्नुभएको छ *(पाल, १९७४ : भाग, चित्र नं. १२७)* । यो शिवलिङ्गमा पूर्व, पश्चिम, उत्तर, दक्षिण गरी शिवका चार मुखहरू बनाइएका छन् । जसमध्ये उत्तरपट्टिको मुखमा शिवका दुईटा मात्र नेत्र बनाइएका छन् जव कि अन्य पूर्व, पश्चिम र दक्षिणका मुखमा शिवका तीन नेत्र बनाइएका छन् । शिवका चारैवटा शिरमा जटाजुटरूपी केशविन्यास छ भने चारैवटा शिरको जटाजुटलाई अक्षमालाहरूले बाँधेको देखाइएको छ । प्रत्येक मुखको घाँटीमा दानादार मालाहरू बनाइएको छ । साथै कानहरूमा बेग्लाबेग्लै किसिमका कुण्डल र मुन्द्रीहरू लगाएको देखाइएको छ । पूर्वपट्टिदेखिका मुखहरूका हातमा क्रमैले अक्षमाला र कमण्डलु, दण्ड एवं विमिरो, चर्म एवं त्रिशूल, दपर्ण एवं नीलोत्पल फूल लिएको देखिन्छ । सम्पूर्ण रूपमा यस चतुर्मुख शिवलिङ्गको रुद्रभाग मात्र पूर्ण रूपमा कुँदिएको छ । गोलाकार रूपमा रहेको विष्णु भाग थोरै अंशमा रहेको छ भने यसको ब्रह्म भाग देखिंदैन । यसको विष्णु भाग पनि षड्कोण वा अष्टकोणको नभएर साधा, गोलो रहेको छ । यस चतुर्मुख शिवलिङ्गको अनुहार लाम्चो, मिलेका ओठहरू अर्धउन्मिलित आँखा र केही उठेको नाक बनाउन मूर्तिकारले निकै निपुणता देखाएको छ । अनुहारमा आँखीभौंका डिलहरू धनुषाकार रूपमा उठेको अवस्थामा मूर्तिकारले वनाएको छ । मूर्तिकारले यस शिवलिङ्गको सवैभन्दा माथिको साधा भाग एवं ईशान मुखलाई प्रष्टरूपमा छुट्टयाउन शिवको उपल्लो जुरो नजिकवाट एउटा श्रृङ्गारयुक्त पेटी लिङ्गको चारैतिर बनाएको देखिन्छ । (चित्र नं. ६ हेर्नुहोस्)

७. राष्ट्रिय संग्रहालयको विष्णुमूर्ति

काठमाडौं उपत्यकाको राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको यस विष्णुमूर्तिलाई मल्ल कालको प्रथम जमर्कामा बनेको मूर्ति मानिन्छ । अरन लेडियाले यस मूर्तिलाई श्रीधर विष्णुको मूर्ति मानेका छन् *(अरन, १९७८ : चित्र ६)* । यस मूर्तिमा पाल कलाशैलीको स्पष्ट प्रभाव देखिन्छ । खासगरी मूर्तिकारले यो मूर्ति बनाउँदा हावादारी मूर्ति कलाशैलीको प्रयोग गरेको पाइन्छ । विष्णुको प्रभामण्डल एवं विष्णुका हातहरूका बीचमा ठाउँहरूमा मूर्तिकारले हावादारी शैलीको प्रयोग गरेको देखिन्छ । पालले यस विष्णु मूर्तिलाई ईसाको चौधौं शताब्दीमा निर्माण भएको मानेका छन् *(पाल, १९७४ : भाग–१, चित्र नं. ११८)* । जब कि अरन लेडियाले यसलाई दशौं शताब्दीतिरको मान्नुभएको छ *(अरन, १९७८ : चि नं. ६)* । यस मूर्ति फलकको मध्य भागमा कमल फूलको बुट्टादार आसनमाथि चतुर्बाहु विष्णुको मूर्ति समपाद

मुद्रामा उभिएको देखाइएको छ । विष्णुको शरीरको संरचना ज्यादै आकर्षक र हृष्टपुष्ट देखाइएको छ । विष्णुले शरीरको तल्लो भागमा धोती लगाएका छन् । जसको मुजा उनका दुवै खुट्टाका बीचबाट तल झरेर पैतालासम्म पुगेको छ । विष्णुको कम्मरमा कम्मरपेटी र तिघ्रासम्म पुगेको पटुका उत्कीर्ण गरिएको छ । विष्णुले बाँधेको पटुका र लगाएको धोतीमा ज्यादै मिहिन समुद्रको तरङ्गझैं बुट्टाहरू कुँदिएका छन् । कम्मरका वरतिर परतिर मूर्तिकारले धोतीका फुर्काहरू बनाएको छ जुन फुर्काहरू तल आसनसम्म पुगेको देखिन्छ । विष्णुको माथिल्लो शरीरको भागमा हातमा वाला, घाँटीमा हार र जनै, कानमा पुष्पकुण्डल, शिरमा कीर्तिमुख अङ्कित किरिट, पाखुरामा केयुर स्पष्ट रूपमा उत्कीर्ण गरिएको छ । विष्णुका तल्ला दुई हातमा कमल बीज र शंख देखिन्छ भने माथिल्ला दुई हातमा चक्र र गदा लिएको देखिन्छ । विष्णुका शिरको पछाडि गोलाकार प्रभामण्डल बनाइएको छ । यो प्रभामण्डल रेखाबिन्दु र ज्वालावलीद्वारा अलंकृत छ । विष्णुको दायाँ र बायाँतिर क्रमशः लक्ष्मी र गरुडको मूर्ति बनाइएको छ । यी दुई मूर्तिहरू पनि कमलकै आसनमा समभङ्ग मुद्रामा उभिएका छन् । लक्ष्मीको दायाँ हात वरद मुद्रामा छ र बायाँ हातमा नालसहितको कमल पुष्प देखिन्छ । लक्ष्मीका जम्मा दुई हात मात्र छन् । लक्ष्मीले लगाएको धोती विष्णुले लगाएको धोतीको शैलीमा मूर्तिकारले बनाएको देखिन्छ । लक्ष्मीको शिरमा तीन चोसो परेको मुकुट छ । लक्ष्मीको शिरको पछाडिको प्रभामण्डल पनि विष्णुको प्रभामण्डल सरह नै गोलाकार एवं अलंकृत रहेको छ । लक्ष्मीको पाउमा कल्ली, नाडीमा बाला, पाखुरामा केयुर, घाँटीमा हार र कानमा पुष्प कुण्डल देखिन्छन् । विष्णुको बायाँतर्फ गरुडको मानवाकृति मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको छ । उनलाई अञ्जलि मुद्रामा देखाइएको छ । गरुडको पृष्ठ भागमा उनका पखेटाहरू प्रष्ट देखिन्छन् । गरुडले पटुका बाँधेका छन् । जुन दायाँबाट बायाँपट्टि छड्के परेर तिघ्राको भागलाई समेत बेरेको देखिन्छ । गरुडले पनि बाला, केयुर, हार र कुण्डल लगाएका छन् । तर गरुडको शिरमा मुकुटको सट्टा केशलाई नै मुकुटका रूपमा विन्यास गरेको देखिन्छ । गरुडको प्रभामण्डल लक्ष्मी र विष्णुको सरह नै रहेको छ । यस बाहेक यो मूर्ति फलकको चारै किनारामा मूर्तिकारले ज्वालावली बनाएर अलंकृत गरेको छ भने ज्वालाबलीको भित्रपट्टि लहरादार रूपमा फूलबुट्टाहरू कुँदेर फलकलाई ज्यादै अलंकृत गर्ने कार्य गरेको छ । फलकमा कुँदिएका विष्णु, लक्ष्मी र गरुड मूर्तिहरू ज्यादै सजीव र लयात्मक देखिन्छन् । लक्ष्मी र गरुडका मूर्ति विष्णु, मूर्तिका दाँजोमा होचा छन् । मूलदेवता विष्णुको गरिमा एवं विशिष्टता झल्काउन मूर्तिकारले यसो गरेको हो भन्ने कुरा शंका रहँदैनन् । (चित्र नं. ७ हेर्नुहोस्)

८. पाटन कुम्भेश्वरको विष्णु व्यूहमूर्ति

प्रतिमाशास्त्रले वर्णन गरेअनुरूप विष्णुका मूर्तिहरू दुई समूहमा बनाइने गरिन्छ । प्रथम समूहलाई चार व्यूह समूह (चतुर्व्यूह) भनिन्छ भने दोस्रो समूहलाई चौबीस व्यूह समूह (चतुर्विंशती) भनिन्छ । चार व्यूह समूहअन्तर्गत विष्णुका चार आदि अवतार वासुदेव, संकर्षण, अनिरुद्र र प्रद्युम्नका मूर्तिहरू बनाइन्छ । जब कि चौबीस व्यूह समूहअन्तर्गत

विष्णुका चार हातमा देखापर्ने शंख, चक्र, गदा, पद्म रूपी आयुधहरूलाई फरक–फरक हातहरूमा देखाएर जम्मा चौबीस प्रकारका विष्णुका मूर्तिहरू बनाइन्छ। पाटनको कुम्भेश्वरमा पनि विष्णुको चार व्यूह समूहअन्तर्गतको एउटा मूर्ति छ। यस मूर्तिलाई पालले ईसाको पन्ध्रौं शताब्दीतिरको मान्नुभएको छ *(पाल, १९८५ : ६८)*। यो मूर्ति शिव लिङ्गझैं एउटै प्रस्तरको चारपट्टि कुँदिएर बनाइएको मूर्ति हो। एउटै प्रस्तरमा पूर्व, पश्चिम, उत्तर, दक्षिणका पाटाहरूमा क्रमशः वासुदेव, संकर्षण, प्रद्युम्न र अनिरूद्रका स्थानक मूर्तिहरू मूर्तिकारले उत्कीर्ण गरेको छ तर यी चारवटै मूर्तिहरू वास्तवमा चतुर्भुजी विष्णुका उभिएका मूर्तिहरू हुन्। जसको दायाँ लक्ष्मी र बायाँ गरुडका स्थानक मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएका छन्। मूर्तिकारले विष्णुलाई एउटा अग्लो आसनमाथि उभ्याएको छ। विष्णुले कम्मरमा पटुका बाँधेको छ जुन पटुका उनको घुँडासम्म लत्रेको छ। पटुका बाहेक विष्णुको तल्लो शरीरको भागमा मूर्तिकारले धोती र धोतीका मुजाहरू बनाएको छ। विष्णुको शरीरको माथिल्लो भागमा यज्ञोपवित, कण्ठहार, नाडीमा बाला, पाखुरामा केयुर, कानमा कुण्डल, र शिरमा मुकुट बनाइएको छ। शिरको पृष्ठ भागमा गोलाकार ज्वालावलीसहितको प्रभामण्डल देखापर्दछ। मूर्ति फलकमा लक्ष्मी र गरुडको मूर्ति विष्णुको भन्दा निकै होचो र सानो छ। यी दुवै मूर्तिको पादपीठ पनि विष्णुको पाठपीठभन्दा होचो छ। साथै लक्ष्मीको पादपीठ कमलको छ। लक्ष्मी त्रिभङ्ग मुद्रामा उभिएकी छिन्। उनको पद्म बीज सहितको दायाँ हात वरद मुद्रामा देखिन्छ जब कि उनको बायाँ हातले नालसहितको कमल समातेको छ। लक्ष्मीको नाडीमा बाला, पाखुरामा बाजु, गलामा कण्ठहार, कानमा पुष्प कुण्डल देखिन्छन्। यसैगरी गरुडका खुट्टाहरूमा ठूला–ठूला सर्पका कल्लीहरू बनाइएको छ। उनको कम्मरमा लत्रिएको पटुका बेरिएको छ साथै उनले सर्पमाला लगाएको देखिन्छ। उनी अञ्जलि मुद्रामा उभिएका छन्। विष्णुको प्रभामण्डलका अतिरिक्त गरुड र लक्ष्मीको पनि बनाइएको छ। समष्टिगत रूपमा कुम्भेश्वरको यो व्यूह मूर्ति ज्यादै आकर्षक र त्यसताकाको मूर्तिकारको कार्यकुशलताको साक्षका रूपमा रहेको देखिन्छ।

९. भक्तपुर म्युजियमको विष्णुमूर्ति

सत्रौं शताब्दीताका खासगरी जितामित्र र भूपतीन्द्र मल्लको शासनकालमा भक्तपुर क्षेत्रमा मूर्तिकारले पुनः सुन्दर र आकर्षक मूर्तिहरू निर्माण गरेको देखिन्छ। यसताका जलधेनुका मूर्तिहरू, चण्डिका मूर्तिहरू, भैरव र नरसिंहका मूर्तिहरू निकै आकर्षक ढङ्गबाट मूर्तिकारले बनाएको पाइन्छ। यसै सन्दर्भमा यसताका बनेको एउटा सानो विष्णुको प्रस्तर मूर्ति भक्तपुर म्युजियममा राखिएको छ। यो मूर्ति चतुर्भुजी विष्णुको उभिएको मूर्ति हो। उभिएको मूर्ति भए तापनि मूर्तिकारले विष्णुको दायाँ र बायाँ छेउमा क्रमशः लक्ष्मी र गरुडको मूर्ति भने उत्कीर्ण गरेको छैन। मूर्तिकारले बढो मेहनतका साथ लहरादार फूलबुट्टाहरूयुक्त एउटा सानो आसन बनाएर त्यसमाथि सानो विष्णुको मूर्ति बनाएको छ। लहरा र फूलबुट्टायुक्त विष्णुको आसनलाई मूर्तिकारले दोहोरो पद्मासनको स्वरूप प्रदान गरेको छ। यसैगरी मूर्तिकारले विष्णुका चारभुजामध्ये तल्लोपट्टिका दायाँ–बायाँ भुजामा

क्रमश: पद्म र शंख तथा माथिल्ला दायाँ, बायाँ भुजामा चक्र र गदारूपी आयुध देखाएको छ। विष्णुको तल्लो भागमा मुजादार धोती वनाइएको छ भने विष्णुको नाडीमा बाला पाखुरामा केयुर, घाँटीमा कण्ठहार तथा देब्रे काँधदेखि दाहिने काँधसम्म पुगेको यज्ञोपवित वनाइएको छ। विष्णुका कानमा पुष्पकुण्डल छन् र टाउकामा किरिट मुकुट बनाइएको छ। यति हुँदाहुँदै पनि मूर्तिकारले मूर्तिको शारीरिक संरचना समानुपातिक ढङ्गबाट निर्माण गरेको देखिँदैन। मूर्तिको शरीरको माथिल्लो भाग तल्लो भागको दाँजोमा केही सानो देखिन्छ। विष्णुको शिरको पृष्ठ भागमा ज्वालावलीयुक्त प्रभामण्डल बनाइएको छ। यो प्रभामण्डल तलतिरवाट मास्तिरपट्टि चोसो हुँदै गएको देखिन्छ। प्रभामण्डलमा झैं फलकको चारैतिर किनारामा ज्वालावली वनाइएको छ र ज्वालावलीसित जोडेर भित्रपट्टि लहरायुक्त फूलवुट्टाहरू कुँदिएको छ। मूर्तिफलकको किनारा पनि मास्तिरपट्टि चोसो परेको छ। विष्णुमूर्तिको अनुहार वनाउँदा मूर्तिकारले ओठहरू केही ठूलो, आँखाहरू केही लाम्चा, नाकका पोरा केही उठेका र निधारमा ठाडो टीका समेत वनाइएको देखिन्छ। समष्टिमा भक्तपुर म्युजियमको यो विष्णुमूर्ति निकै आकर्षक देखापर्दछ।

१०. भक्तपुर दरबार क्षेत्रको हनुमानको मूर्ति

उपत्यकाका मल्ल राजाहरू आफूलाई भगवान् रामचन्द्रकै वंशका मान्दथे। त्यसैले रामभक्त हनुमानप्रति उनीहरूको श्रद्धा हुनु स्वाभाविकै थियो। यसै श्रद्धाका कारणले गर्दा उपत्यकाका कतिपय मल्ल राजाहरूले आफ्नो झन्डामा समेत हनुमानको आकृति लेखाएको हुन्थ्यो। मल्ल राजाका प्रशस्तीहरूमा समेत "हनुमत ध्वज" भनी लेखाइन्थ्यो *(हेर्नुहोस्, तिवारी र अन्य, अभिलेख संग्रह भाग–६, पृष्ठ १३)*। यस बाहेक मल्ल राजाहरूले हनुमानका प्रस्तर मूर्तिहरूसमेत आफ्नो राजदरबारको ढोका छेउमा स्थापना गर्ने कार्य गरे। हनुमानको मूर्तिको कारणले नै काठमाडौं दरबारको नाम हनुमानढोका हुन गयो। हनुमानढोका राजदरवारमा जस्तै पाटनमा राजा सिद्धिनरसिंह जस्तै भक्तपुरमा भूपतीन्द्र मल्लले आफ्नो दरबारअगाडि हनुमानको मूर्ति राख्न लगाएका थिए। मल्ल कालमै लेखिएको 'नरपति जयाचर्या' नामक ग्रन्थअनुसार अनिकाल, रोग, बज्र, बोक्सी, भूत, पिशाच आदिको रोकथामका निमित्त हनुमानको मूर्ति स्थापना गर्नु आवश्यक थियो *(पन्त, २०२१ : २६–२७)*। भक्तपुर दरवारको ढोकाको दाहिने छेउमा राजा भूपतीन्द्र मल्लले अभिलेखसहित हनुमानको मूर्ति स्थापना गराएका हुन्। यो मूर्ति दोहोरो कमलको पादपीठमा स्थापना गरिएको छ। हनुमानलाई उडिरहेको गरुडमाथि देखाइएको छ। हनुमानको मुखाकृति र खुट्टाका औंलाहरू बाँदरको जस्तै मूर्तिकारले निर्माण गरे तापनि बाँकी शारीरिक संरचना मानवाकृतिको गरिएको छ। हनुमानका चार हातहरू छन्, जसमध्ये माथिल्लो, दाहिने र देब्रे हातमा क्रमश: मारतोल लिएका र पुच्छर समाएको अवस्थामा देखाइएको छ भने तल्लो दुई हातमा पद्म पुष्प र त्रिशूल लिएको देखाइएको छ। उनको घाँटीमा पिंडौंलासम्म आइपुग्ने पुष्पमाला देखिन्छ। पुष्पमालाभन्दा केही छोटो कण्ठाहार पनि उनले लगाएको देखिन्छ। उनका खुट्टामा बुट्टादार कल्ली, नाडीमा बाला, पाखुरामा केयुर, कानमा पुष्पकुण्डल बनाइएको छ। उनको अनुहार

वाटुलो र मुख बाएको अवस्थामा बनाइएको छ । हनुमानको कम्मर भने भिनो आकारको बनाइएको छ र कम्मरवरिपरि पटुका बाँधेर पटुकामा स-साना घण्टीहरू भुन्ड्याइएको देखाइएको छ । हनुमानको कम्मरमुन्तिर धोती बनाइएको छ जसका फुर्काहरू तल गरुडको पिठ्यूँसम्म खस्न पुगेका छन् । हनुमानका छातीमा जालीदार कवच बनाइएको छ । हनुमानका आँखा गोलाकार र नाक सानो बनाइएको छ । उडिरहेका गरुडका केश लामा, नाक ठूलो र ओठमा जुङ्गासमेत बनाइएको छ । गरुडको घाँटीमा माला छ र उसले पनि हनुमान सरह खुट्टामा कल्ली, नाडीमा बाला, कानमा कुण्डल र शरीरको तल्लो भागमा धोती लगाएको छ । उसलाई उडिरहेको मुद्रामा प्रस्तुत गर्न मूर्तिकारले उसका खुट्टाहरूलाई पखेटाको स्वरूप दिन खोजेको छ । गरुडका दुई हातमा हनुमानका दुई खुट्टाहरू टेकिएको अवस्थामा देखाइएको छ । (चित्र नं. ८ हेर्नुहोस्)

११. पाटन कुम्भेश्वरको शिवपार्वती आलिङ्गन मूर्ति

पाटनको कुम्भेश्वर मन्दिरका प्राङ्गणमा एउटा शिवपार्वतीको आलिङ्गन मूर्ति थियो । यो मूर्ति हाल चोरी भइसकेको छ तर यस मूर्तिको विवरण यसको चित्रसहित वांग्देलले आफ्नो ग्रन्थ 'स्टालेन इमेज अफ नेपाल' मा प्रकाशन गरेका छन् । स्थानीय रूपमा यस मूर्तिलाई शितलाको मूर्ति भनिन्थ्यो । वांग्देलका अनुसार यो मूर्ति खैरो चुन ढुङ्गाबाट बनेको, झन्डै अढाइ फिट अग्लो तथा ईस्वीको चौधौं शताब्दीमा निर्माण गरिएको मूर्ति हो *(वांग्देल, १९८९ : ८८)* । यस मूर्ति फलकको निर्माण निक्कै आकर्षक शैलीमा भएको छ । फलकको माथिल्लो भागमा आकाशको स्वरूप मूर्तिकारले देखाउन खोजेका छन् साथै फलकको माथिल्लो भागको मध्यमा एउटा शिवलिङ्ग उत्कीर्ण गरिएको छ जसको दायाँ–बायाँ गोलाकार थालको रूपमा सूर्य र चन्द्रमाको आकृति बनाइएको छ । यसैदेखि अलिकति मुन्तिर शिवको दाहिनेपट्टि चार हाते गङ्गा अञ्जुलिले शिवमाथि पानीद्वारा अभिषेक गर्दै गरेको अवस्थामा र शिवको देब्रेपट्टिको शीर्ष भागमा एउटा अर्की महिला शिव–पार्वतीलाई फूल चढाउँदै गरेको अवस्थामा उत्कीर्ण गरेको छ । फलकको मध्य भागमा चतुर्मुखी शिव र पार्वतीको मूर्ति बनाइएको छ । शिव बायाँ खुट्टा पलेटी मारेर दायाँ खुट्टा तल झारी बसेका छन् । उनलाई बाघको छालामाथि बसेको देखाइएको छ । उनको देब्रे तिघ्रामाथि आफ्नो दाहिने काख राखेर दाहिने हातले शिवको तिघ्रा थिचेको अवस्थामा पार्वती बसेकी छन् । उनको दाहिने खुट्टाले तल रहेको उनको सेविकाको हातमा टेकेको छ भने देब्रे खुट्टा मोडिएको छ । घुँडामाथि उनको देब्रे हात अढाइएको छ । शिवको बायाँ हातले पार्वतीको देब्रे स्तनलाई समातेको अवस्थामा आलिङ्गन गरेको देखाइएको छ । शिवका माथिल्ला दुई हातमध्ये देब्रे हातले त्रिशूल र दायाँ हातले अक्षमाला लिएको देखिन्छ । शिवको तल्लो दायाँ हात भने अभय मुद्रामा रहेको देखिन्छ । शिवको शरीरको तल्लो भागमा धोती बिन्दुयुक्त शैलीबाट देखाइएको छ भने उनको कम्मरमा तीन डोरे पटुका टमक्क बाँधिएको छ, त्यसको गाँठो देब्रेपट्टि प्रष्टसँग देख्न सकिन्छ । शिवले हातमा बाला, पाखुरामा पनि बाला, घाँटीमा पत्ता आकारको श्रृङ्गार भएको दाने माला वा नेक्लेस लगाइएको देखाइएको छ । शिवको कानमा मुन्द्रीयुक्त

पुष्प कुण्डल देखिन्छ भने उनका शिरमा मुकुट छ जसको मध्य भाग तीनकुने चोसो आकारको छ। मुकुटको तल्लो छेउ वरिपरि बिन्दुशैलीका बुट्टाहरू तीन लहरमा देखाइएको छ। शिवको शिरको पृष्ठ भागमा प्रभामण्डल वनाइएको छ जुन मास्तिरपट्टि चोसो आकारको छ। यस प्रभामण्डलको माथिल्लो भागभन्दा तल्लो भाग केही सानो देखिन्छ। प्रभामण्डलको मध्य भागमा बिन्दुशैलीको घेरा छ भने यसदेखि बाहिरको भाग पाटाकार रूपमा निर्माण गरिएको छ। शिवको देब्रे काँधमा भुन्डिएको यज्ञोपवित उनको देब्रे खुट्टाको पैताला रहेको आसनसम्म पुगेको देखिन्छ। मूर्तिकारले शिवको शारीरिक संरचना हृष्टपुष्ट र बलिष्ठ देखाएको छ। शिवको अनुहार लाम्चो, अर्धउन्मिलित आँखा, उन्नत ललाट, ललाटको मध्यमा तेस्रो आँखा, सानो चिउँडो र पातलो ओठ बनाउन मूर्तिकार सफल देखिन्छन्। यसैगरी पार्वतीको शरीर पनि कलाकारले हृष्टपुष्ट रूपमा प्रस्तुत गरेको छ। उनको कम्मरमा बिन्दुशैलीबाट धोतीको फेरो बेरिएको छ र यस धोतीको एउटा फुर्को दुई तिघ्राको बीच हुँदै खुट्टासम्म भरेको देखाइएको छ। पार्वतीका नाडीमा बाला र गलाको नेक्लेस शिवको भैं नै छ। उनको पाखुरामा कुनै गहना देखिँदैन। उनले लगाएको मुकुट र शिवले लगाएको मुकुट एकै प्रकारको छ। पार्वतीका दुवै स्तन पुष्ट देखाउन कलाकार सफल भएका छन्। शिवको दाहिनेतर्फको उनको उठेको र अक्षमाला लिएको हातको समानान्तरमा र देब्रेपट्टि पनि फलकको यसै भागमा दुईटा चतुर्भुजी उभिएका मूर्तिहरू देखिन्छन् जसलाई वांग्देलले द्वारपाल वा अनुचरका मूर्तिहरू भनी लेख्नु भएको छ *(ऐजन)* तर यी मूर्तिहरूले हातमा अक्षमाला, त्रिशूल लिएको, शिरमा मुकुट लगाएको, शिवको भैं नै गलामा नेक्लेस, तल्लो भागमा धोती र जनै लगाएको देखिएको हुनाले र यी मूर्तिहरूको एउटा दाहिने हात अभय मुद्रामा उठेको हुनाले यिनीहरूलाई द्वारपालको मूर्ति भन्न त्यति युक्तसंगत देखिँदैन। शिवकै रूपमा मूर्तिकारले यी मूर्तिहरूलाई फलकमा उत्कीर्ण गरेको देखिन्छ। यी मूर्तिहरूदेखि मुन्तिर शिवको मूल मूर्तिको दाहिने घुँडा छेउ, घुँडा मारेर बसेको साँढे वा नन्दीको मूर्ति बनाइएको छ। जसको जुरा निकै उच्च र प्रष्ट रूपमा मूर्तिकारले प्रस्तुत गरेको छ। नन्दीको छेउमा कार्तिकेय बसेको मूर्ति छ जसको हातमा मुसल छ। पार्वतीको बायाँतर्फ खुट्टा छेउमा सुसारेको मूर्ति छ, जसको हातमा पार्वतीको दाहिने खुट्टा राखिएको देखिन्छ। फलकको सबैभन्दा तल्लो भागमा नृत्य मुद्रामा रहेका पाँच मूर्तिहरू देखिन्छन् जसको बीचमा नृत्य गरिरहेको गणेशको मूर्ति छ। गणेशको दाहिनेपट्टि तीनमुखे गणको मूर्ति र देब्रेपट्टि कङ्काल शरीरको भृङ्गीयुत्त मूर्तिरहेको छ। सबैभन्दा देब्रपट्टि छेउ र दाहिनेपट्टि छेउमा पशु मुखाकृति भएका गणहरू देखिन्छन्।

प्रतापादित्य पालले शिवपार्वतीको यो आलिङ्गन मूर्तिको चित्र वोष्टन म्युजियम बुलेटिन भाग–६६ मा "उमामहेश्वर थेम इन नेपाली कल्चर" नामक शीर्षकबाट सन् १९६० मा प्रकाशन गरेका थिए। (चित्र नं. ९ हेर्नुहोस)

१२. कोटालटोल हाँडीगाउँको उमामहेश्वर मूर्तिफलक

हाँडीगाउँको कोटालटोलमा एउटा उमामहेश्वरको मूर्ति रहेको छ। यो मूर्ति फलक

तिथिमिति सहित छ । यसमा रहेको तिथिमितिअनुसार ईस्वी सन् १४१४ को देखिन्छ । मूर्ति फलकलाई हेर्दा १५ औं शताब्दीतिर उमामहेश्वर मूर्ति फलक निर्माण कालमा ह्रासोन्मुख प्रवृत्ति आइसकेको तथा रचना शैलीको स्तर गिर्दै गएको छर्लङ्ग देखा पर्दछ *(वांग्लेद, २०३९ : १०७)*। यस मूर्ति फलकमा शिवलाई उर्ध्वरेतमुद्रा' मा उत्कीर्ण गरिएको छैन । साथै शिवको शरीरको तल्लो भागको शारीरिक अनुपात पनि त्यति मिलेको देखिंदैन । यसैगरी उमाको बसाइको ढाँचा पनि ठाडो र अस्वाभाविक देखापर्दछ । यसभन्दा अघि बनेका उमामहेश्वरका मूर्ति फलकहरूमा देखिने लावण्य एवं लयात्मकता यस मूर्ति फलकमा देखा पर्दैन । यस मूर्ति फलकमा गरिएको श्रृङ्गार पटार पनि भद्दा र ज्यादा छ । श्रृङ्गारिक कार्य र वेलबुट्टाको बहुतादायतले गर्दा यस मूर्तिको स्वाभाविकता ओझेलमा परेको छ । विषयवस्तुको प्रस्तुतीकरणको दृष्टिकोणले यस मूर्ति फलकलाई तीन भागमा वाँड्न सकिन्छ । सबैभन्दा तल्लो भागमा शिवगणहरू नृत्य मुद्रामा रहेका छन् । शिव गणहरूको मध्यमा गणेशको मूर्ति छ भने उनको दायाँ र बायाँपट्टि भृङ्गी, व्याघ्रमुख, त्रिमुख, बानरमुख आदि अन्य गणहरूको मूर्ति रहेका छन् । जसमा आठवटा गणहरूको मूर्ति यसको तल्लो भागमा उत्कीर्ण गरिएका छन् । यस फलकको तल्लो भागदेखि मास्तिर मध्य भागमा पर्वत शिखरको उपस्थिति देखाउन केही बुट्टाहरू कुँदिएका छन् । यिनै बुट्टाहरूदेखि मास्तिर दोहोरो आसन वेदिकाको निर्माण गरिएको छ । आसन वेदिकाको प्रथम भागको बाहिरपट्टि बुट्टाहरू कुँदिएका छन् र यसको माथिको अर्को आसन वेदिकामाथि व्याघ्रचर्म देखाइएको छ । यसै व्याघ्रचर्ममाथि शिव र पार्वतीको मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको छ । शिवलाई ललितासनमा दायाँ खुट्टा तल झारेर र देब्रे खुट्टा पलेटी मारेर बसेको देखाइएको छ । शिवका चार हातहरू छन्, जसमध्ये दायाँतर्फको माथिल्लो हातमा अक्षमाला र देब्रे हातमा त्रिशूल तथा दायाँपट्टिको तल्लो हात दाहिने घुँडामाथि वरद मुद्रामा राखी देब्रे हातले पार्वतीको कम्मरलाई अङ्कमाल गरेका छन् । उनको शरीरमा यज्ञोपवित, गलामा कण्ठहार, नाडीमा बाला, र पाखुरामा केयुर देखिन्छ । शिवले जटामुकुट लगाएका छन् तर उनको शिरपछाडिको प्रभामण्डल त्यति स्पष्ट नभए तापनि यसको माथिल्लो छेउ चोसो परेझैं देखिन्छ । उनको कम्मर वरिपरि बिन्दुशैलीमा धोतीको फेरो र त्यस मुनि थोरै धोतीको फुर्को देखापर्दछ । शिवका कानमा ठूला–ठूला पुष्प कुण्डलहरू देखिन्छन् । मूर्तिकारले पार्वतीलाई शिवको देब्रेपट्टि शिवको देब्रे हात आफैं देब्रे तिघ्रामाथि आफ्नो दाहिने हात राखी शिवतिर ढेसिएर बसेको अवस्थामा उत्कीर्ण गरेको छ । उनको देब्रे हात आफ्नै देब्रे खुट्टा माथि राखिएको छ । उनको दाहिने खुट्टाको छेउमा उनकी सेविकाको मूर्ति छ, जो पार्वतीको खुट्टा सुम्सुम्याउन तल्लीन देखिन्छिन् । पार्वतीका कानमा पनि पुष्प कुण्डलहरू देखिन्छन् । शिव–पार्वतीको मास्तिरपट्टि दाहिने र देब्रेतिर दुईटा चतुर्बाहु मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएको छ । जसका आयुधहरू शिवका आयुधहरूसँग मिल्दाजुल्दा छन् । यिनीहरू शिवका द्वारपाल नभएर जय र विजयका मूर्तिहरू हुन सक्दछन् । शिवको मुकुटमाथि गङ्गालाई अभिषेचनको अवस्थामा उत्कीर्ण गरिएको छ । त्यसभन्दा माथि एउटा शिवलिङ्ग निर्माण गरिएको छ । जय र विजयका मूर्ति मुन्तिर क्रमशः, लक्ष्मी र सरस्वतीका आकृतिहरू देखिन्छन् । मूर्ति फलकको पृष्ठभूमिमा आकाशलाई प्रतीकात्मक रूपमा देखाउने

हेतुले मूर्तिकारले बादलयुक्त बुट्टाहरू कुँदेको छ । पालअनुसार यस मूर्ति फलकमा शिवगणका संख्यामा वृद्धि गरिनुका साथै मल्ल कालका अन्य मूर्तिमा झैं उन्नत र मोटो ललाट, चेप्टो नाक, लाम्चो आँखा बनाइएको छ भने स्त्रीमूर्तिको मोहकतामा ज्यादै निम्नता पाइन्छ *(पाल, १९७४ : भाग-१, ९०)* ।

१३. भक्तपुर नासमनको लक्ष्मीनारायणको मूर्ति

सन् १९८० मा चोरी हुन पुगेको एउटा लक्ष्मीनारायणको मूर्ति भक्तपुरको नासमन टोलमा रहेको थियो । यस मूर्तिको छापा वांग्देलले आफ्नो ग्रन्थ "स्टोलेन इमेजज् अफ नेपाल" मा प्रकाशन गरेका छन् । वांग्देलका अनुसार यो मूर्ति ईसाको पन्ध्रौं शताब्दीमा निर्माण गरिएको मूर्ति हो र यो मूर्ति चानचुन तीन फिट दुई इन्च अग्लो थियो *(वांग्देल, १९८९ : २०६)* । नामअनुसार यो मूर्तिको आधा भाग लक्ष्मीको र आधा भाग नारायणको मिलेर बनेको संयुक्त मूर्ति हो । त्यसैले यसलाई लक्ष्मीनारायणको मूर्ति भनिएको हो । यो मूर्तिको देब्रे भाग लक्ष्मीको शरीर संरचनाअनुरूप निर्माण गरिएको छ भने यसको दाहिने भाग नारायणको शारीरिक संरचनाअनुरूप निर्माण गरिएको छ। यस मूर्तिमा लक्ष्मी र नारायणका गरी जम्मा आठ भुजाहरू रहेका छन् । जसमध्ये दाहिनेतर्फमा भुजाहरू नारायणका हुन् भने देब्रेतर्फका भुजाहरू लक्ष्मीका हुन् । दाहिनेतर्फका भुजाहरूमा नारायणका आयुध शंख, चक्र, गदा, तीन भुजामा छन् भने सबैभन्दा अगाडिपट्टिको दाहिने भुजा अभय मुद्रामा देखाइएको छ। यसैगरी देब्रेपट्टिको भुजाहरूमा लक्ष्मीका प्रतीकस्वरूप पुस्तक, कमलको फूल, ऐना र एउटा चिन्ह नसकिने वस्तु देखापर्दछ । वांग्देलले यो चिन्ह नसकिने वस्तुलाई गुलाबको फूल हुन सक्ने अनुमान लगाएका छन् *(ऐजन)* । मूर्तिकारले लक्ष्मीनारायणको यो मूर्तिलाई पद्मासन र समभङ्ग मुद्रामा उभिएको अवस्थामा निर्माण गरेको छ । लक्ष्मीनारायणको यो मूर्तिमा देखिने गहना र भेषभूषा भने एकै किसिमको छ । शरीरको तल्लो भागमा धोती बाँधिएको छ जसको एउटा फुर्को दुई तिघ्राका बीचबाट तल भूईंसम्म खसेको देखाइएको छ । कलाकारले धोतीको यस फुर्काको मुजालाई सात तहमा फरक-फरक तहमा देखाएर विशेष आकर्षक बनाएको छ । यसैगरी धोतीको अन्य दुईफुर्काहरू दाहिने र देब्रे तिघ्राको दुई छेउमा मुजा-मुजा आकारमा बढो निपुणताका साथ देखाउन कलाकार सफल भएको छ । मूर्तिको कम्मरमा बाँधिएको पटुका 'डोरे' शैलीमा तिघ्रासम्म झुन्डिएको देखिन्छ । मूर्तिको देब्रे अङ्गको वक्षस्थलमा स्त्रीस्तन बनाइएको छ भने देब्रे काँधबाट दाहिनेतिर झरेको यज्ञोपवित समेत बनाइएको छ । यस बाहेक मूर्तिका नाडीमा बाला, पाखुरामा केयुर, घाँटीमा कण्ठहार प्रष्टसँग देखिन्छ । कानमा सिक्रीयुक्त कुण्डल देखिन्छ भने शिरमा कीर्तिमुख अङ्कित मुकुट देखिन्छ । शिरको पृष्ठ भागमा त्रिभुजाकार प्रभामण्डल बनाइएको छ जसलाई अलंकृत गरिएको छ । लक्ष्मीनारायणको यो सम्पूर्ण मूर्ति मास्तिरपट्टि तिखारिंदै गएर चोसो परेका पात आकारको शिला फलकमा निर्मित छ । यस शिला फलकको जम्मा तीन तह छन् जसमध्ये दुई तहलाई बिन्दुशैलीबाट श्रृङ्गारिएका छन् भने सबैभन्दा बाहिरपट्टिको किनाराको तह ज्वालावलीहरू बनाएर श्रृङ्गारिएको छ । लक्ष्मीनारायणको खुट्टाको दायाँबायाँ दुवैतिर

गुडुल्किएको फणायुक्त नागहरूको उत्कीर्ण गरिएका छन् । यस बाहेक लहरै शैलीका बुट्टाहरू समेत कुँदेर मूर्ति फलकलाई मूर्तिकारले आकर्षक बनाएको छ । (चित्र नं. १० हेर्नुहोस्)

१४. भक्तपुर म्युजियमको हरिहरको मूर्ति

वामन पुराण र मत्स्य पुराणमा शिव र विष्णुको संयुक्त देवमूर्तिको पूर्ण विवरण पाइन्छ । यस्ता संयुक्त देवमूर्तिहरूमा जहिले पनि दाहिनेपट्टिको शरीर रचना शिवको शरीरअनुरूप हुने र देब्रेपट्टिको शरीर रचना विष्णुको शरीरअनुरूप हुने बताइएको छ। यसरी शिव र विष्णुको संयुक्त शरीर भएको मूर्तिलाई हरिहरका मूर्ति भनिएको पाइन्छ । हरिहरका मूर्तिको सृजना गर्ने परम्परा भारत र नेपालमा प्राचीन समयदेखि नै चल्दै आएको परम्परा हो । भारतमा गुप्त कालमा हरिहरका मूर्तिहरू बने भने नेपालमा सातौं शताब्दीदेखि मात्र हरिहरको मूर्तिहरू बनेका पाइन्छन् । हरिहरको प्रथम मूर्ति सौगल टोल पाटनबाट प्राप्त भएको छ *(पाल, १९७४ : भाग – १, चित्र ११५)* । मूर्तिको नामाकरण हरिहर भएको हुनाले यो मूर्ति हरि वा विष्णु र हर तथा विष्णुको संयुक्त मूर्ति हो भन्ने कुरा प्रष्ट छ । लिच्छविकालको अर्को हरिहरको मूर्ति पश्चिम ढोका नजिकै रहेको छ भने अर्कोमूर्ति ठकुरी कालको हरिहरको मूर्ति हो, जुन बालाजु हारिती शितलाको मन्दिर अगाडि रहेको छ । मल्ल कालका हरिहरका मूर्तिहरूमा उल्लेखनीय हरिहरको मूर्ति भक्तपुर म्युजियममा राखिएका छन् । यसमध्ये उल्लेखनीय चाहिं हरिहरको एउटा सानो मूर्ति हो । यस मूर्तिका मध्य भागमा कमलासनमा हरिहर र त्यसको दायाँपट्टि कमलासनमा नन्दी र बायाँपट्टि कमलासनमै गरुड उत्कीर्ण गरिएको छ । हरिहरको यस मूर्तिको बायाँ भाग विष्णुको शारीरिक लक्षणअनुरूपको बनाइएको छ भने दायाँ भाग शिवको शारीरिक लक्षणअनुरूप बनाइएको छ । चार भुजायुक्त हरिहरको यस मूर्तिमा विष्णु भागका दुई भुजाहरूमध्ये माथिल्लो भुजा भाँचिएको हुनाले त्यस भुजामा आयुध थियो भन्न सकिंदैन तर अर्को भुजामा शंखरूपी आयुध प्रष्टसँग देख्न सकिन्छ । शिवभागको तल्लो भुजा भने अक्षमालासहित वरद मुद्रामा देखापर्दछ, साथै माथिल्लो भुजाले चाहिं त्रिशूल समातेको देखिन्छ । यो हरिहर मूर्तिको शिव भागको शिरमा मूर्तिकारले जटामुकुट बनाएको छ भने विष्णु भागको शिरमा किरिट मुकुट बनाएको देखिन्छ । यस मूर्तिको विष्णु भागको खुट्टामा पुष्प पाउजु छ भने शिव भागको खुट्टामा सर्प पाउजु स्पष्टसँग देखिन्छ । मूर्तिको शिव र विष्णु भाग दुवैको कम्मरमुनिको अङ्गमा धोती लगाएको देखिन्छ । यसैगरी घाँटीबाट घुँडासम्म आउने गरी लामो र मोटो मालाका साथै गलामा हार उत्कीर्ण गरिएको छ । मूर्तिको शिव भागको कानमा सर्प कुण्डल तथा विष्णु भागको कानमा पुष्प कुण्डल बनाइएको छ । शिरको पृष्ठ भागमा मास्तिरपट्टि चुच्चो हुँदै गएर चोसो परेको ज्वालावलीयुक्त प्रभामण्डल देखिन्छ । हरिहरको यो मूर्ति रहेको सम्पूर्ण मूर्ति फलकको वरिपरि बिन्दु र ज्वालावलीयुक्त घेरा बनाएर सजाउने कार्य गरेको देखिन्छ । शिव भागकै छेउमा बसेको नन्दी पशु आकृतिमै देखापर्दछ भने विष्णु भागको छेउमा बसेको गरुड मानवाकृतिको तथा अञ्जलि मुद्रामा देखापर्दछ । बनोट र शैलीका दृष्टिकोणले यस मूर्तिलाई पन्ध्रौं शताब्दीतिर निर्माण गरिएको मानिएको छ । भक्तपुर म्युजियममै सत्रौं शताब्दीतिरको

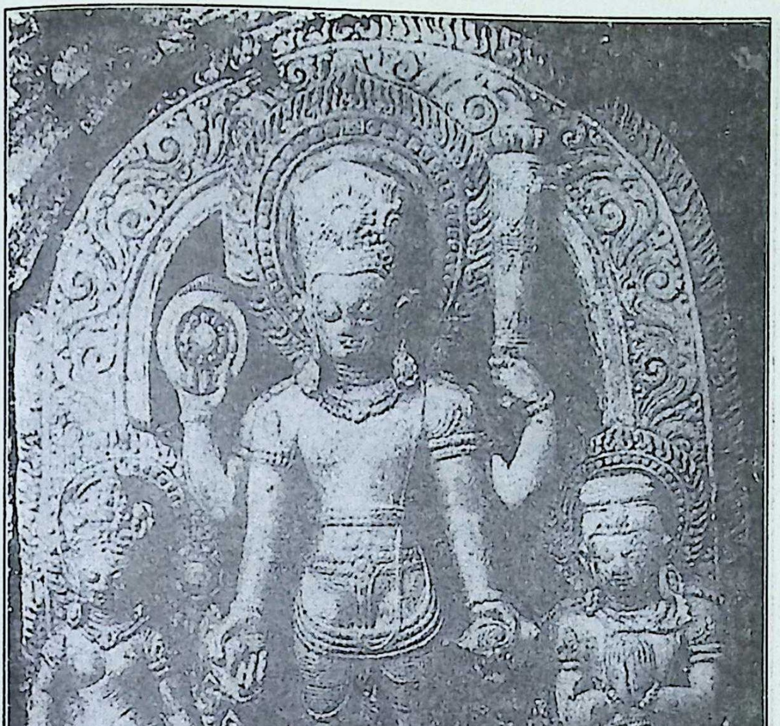
अर्को योभन्दा ठूलो हरिहरको मूर्ति पनि छ। हरिहरको यो ठूलो मूर्ति अघि वर्णन गरिएको सानो मूर्तिका विशेषताहरू सबै एकै नाशका भए तापनि ठूलो हरिहरको मूर्तिमा शिव भागमा मुण्डमाला र शिव माला देखिन्छ, जुन कुरा सानो हरिहरको मूर्तिमा देखिंदैन।

१५. स्वयम्भूको महाँकाल

महाँकाललाई भैरव एवं शिवको नै रूप मानिन्छ तर हिन्दू र बौद्ध दुवै सम्प्रदायका मानिसहरूले महाँकाललाई उग्र र तान्त्रिक देवताका रूपमा मान्ने गर्दछन् भैरव एवं महाँकालको प्रथम उल्लेख विष्णुधर्मोत्तर पुराणमा पाइन्छ। यस पुराणअनुसार दाहिने चाक ठूलो भएको अथवा दाहिने अङ्ग ज्यादा प्रदर्शित गरिएको मूर्तिलाई भैरव भनिन्छ भने "सम्मुख दर्शन" पद्धतिबाट निर्माण गरिएको मूर्तिलाई महाँकाल भनिन्छ *(शाह, १९५८ : परिच्छेद ६०, ३२०)*। महांकालको स्वरूप जहिले पनि कालो हुने गर्दछ। मत्स्य पुराणअनुसार शिवले पार्वतीलाई काली भनेपछि प्रतिउत्तरमा पार्वतीले शिवलाई महाकाल हुने श्राप दिइन्। फलस्वरूप महाँकालको उत्पत्ति भएको हो *। (मत्स्य पुराण, १४–१९५४ : १०८)*। डी. आर. रेग्मीले महाँकाल र भैरवका मूर्तिहरूलाई एउटै मानेर विवरण दिनुभएको छ *(रेग्मी, १९६६ : ६१)*। भारतमा गुप्त कालताकादेखि नै महाँकालको मन्दिर र मूर्तिहरूको विवरण पाइन्छ। महाकवि कालिदासले आफ्नो ग्रन्थ मेघदूतमा उज्जैनीको महाँकाल मन्दिरको वर्णन गरेका छन्। यस प्रसङ्गले वज्रयानी बुद्धिष्टहरूले पछिबाट महाँकाललाई आफ्नो सम्प्रदायमा गाभेको ठहर गर्दछ *(पाल, १९७४ : १०१–१०२)*। सोह्रौं र सत्रौं शताब्दीताका उपत्यकामा महाँकालका मूर्तिहरू प्रशस्त मात्रामा बनेको पाइन्छ। स्वयम्भूको महाँकालको मूर्ति पनि सत्रौं शताब्दीमा बनेको मूर्ति हो। यस मूर्तिमा अङ्कित अभिलेखमा यस मूर्तिको निर्माण १६६१ ईस्वीमा भएको देखिन्छ। तिथिमिति सहितको महाँकालको यो मूर्ति गोलाकार एवं मास्तिर चोसो परेको शिला फलकमा उत्कीर्ण गरिएको छ। मूर्तिकारले महाँकाललाई ठूलो जीउ, मोटो हात-खुट्टायुक्त र भयङ्कर र डरलाग्दो रूपमा उत्कीर्ण गरेको छ। मूर्ति फलकमा, महाँकाल पादपीठमाथि लमतन्न भई उत्तानो सुतेको बेतालमाथि उभिएको देखिन्छ। उसको जीउ र हातखुट्टा बनाउँदा मूर्तिकारले समानुपातिक पद्धतिलाई अङ्गिकार गरेको देखिंदैन। फलस्वरूप, महाँकालको जीउको अनुपातमा खुट्टा छोटा देखिन्छन् भने शरीरको बनोट भद्दा देखिन्छ। महाँकालले नरमुण्डमाला लगाएको छ, जुन उसको पिडौंलासम्म पुगेको देखिन्छ। महाँकालका दुई हातहरू छन्, जसमध्ये एक हातमा मुसल छ भने अर्को एक हातमा घण्टा र पात्र देखिन्छ। उसको नाडीमा सर्पद्वारा बनिएका बाला देखिन्छन्। उसको पाखुरामा पनि सर्पकै केयुर छ। महाँकाल्को गलामा हार छ भने कानमा सर्प कुण्डल लगाएको छ। मूर्तिकारले महाँकालको अनुहार बनाउँदा उन्नत ललाट, उठेको आँखीभौं, गोलाकार, ठूला एवं डरलाग्दा आँखा, नाकमुनि जुङ्गा, निधारमा टीका र टाउकोमा ठाडा पारिएका लठ्ठाहरूबाट मुकुट बनाएको छ। महाँकालको मुख्य मूर्तिबाहेक मूर्तिकारले महाकालको खुट्टाको दाहिनेपट्टि सानो गणेश मूर्ति र त्यस मुन्तिर अन्य एउटा सानो मूर्ति बनाएको छ। यो मूर्ति कुन देवताको हो भन्न सकिंदैन। यसैगरी देब्रेपट्टि पनि साना स्त्री मूर्तिहरू देखिन्छन् तर यिनीहरू पनि कुन

देवीका मूर्तिहरू हुन् किटान गर्न सकिदैन । महाँकालको यो मूर्ति फलकको दाहिने भागवीचबाट अलिकति टुटेको छ तर मूर्ति फलकको चारैतिरका किनाराहरू भने दुई तहका ज्वालावलीहरूद्वारा सिंगारिएको छ । (चित्र नं. ११ हेर्नुहोस्)

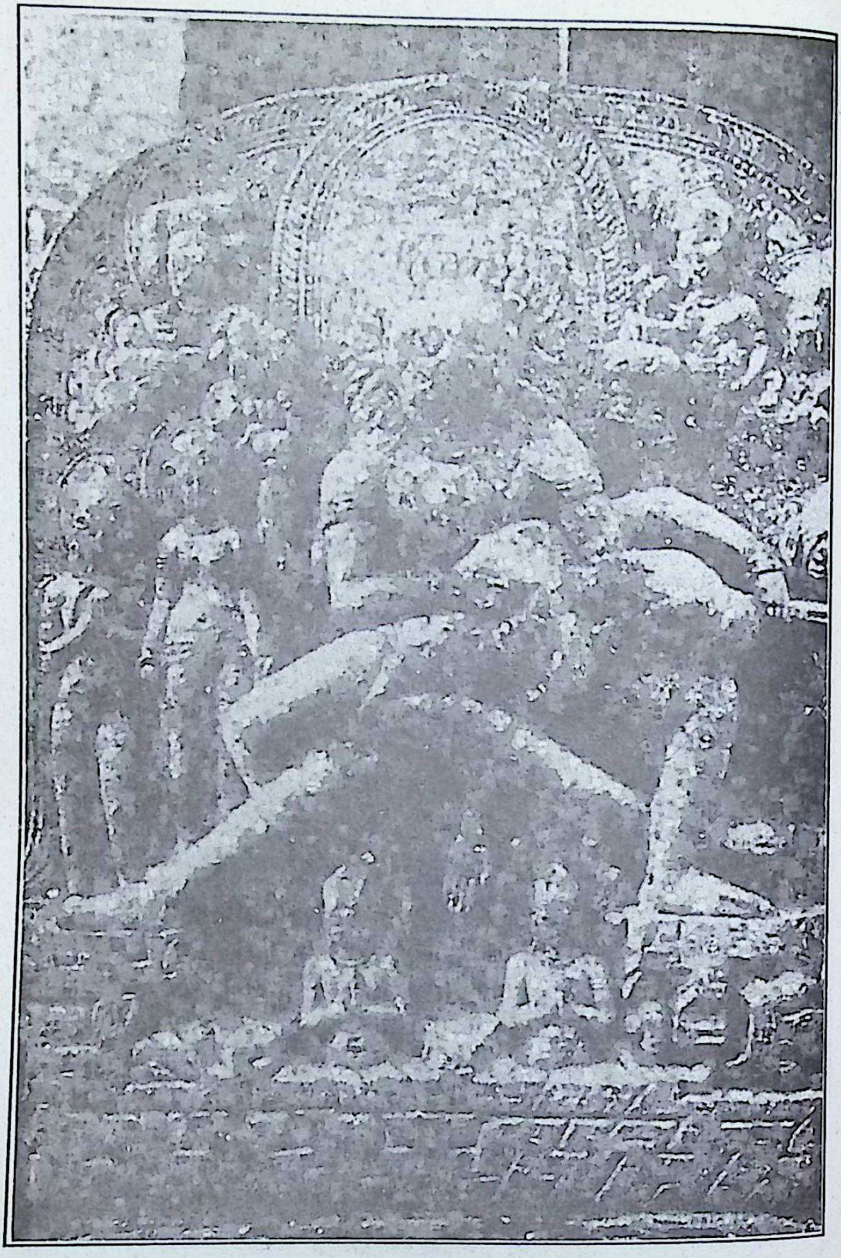
१. क्वावहाको उमामहेश्वर मूर्तिफलक



२. चाँगुनारायणको श्रीधर विष्णु

३. (क) थापाहिटीको मूर्ति

३. (ख) बनेपाको सूर्यमूर्ति



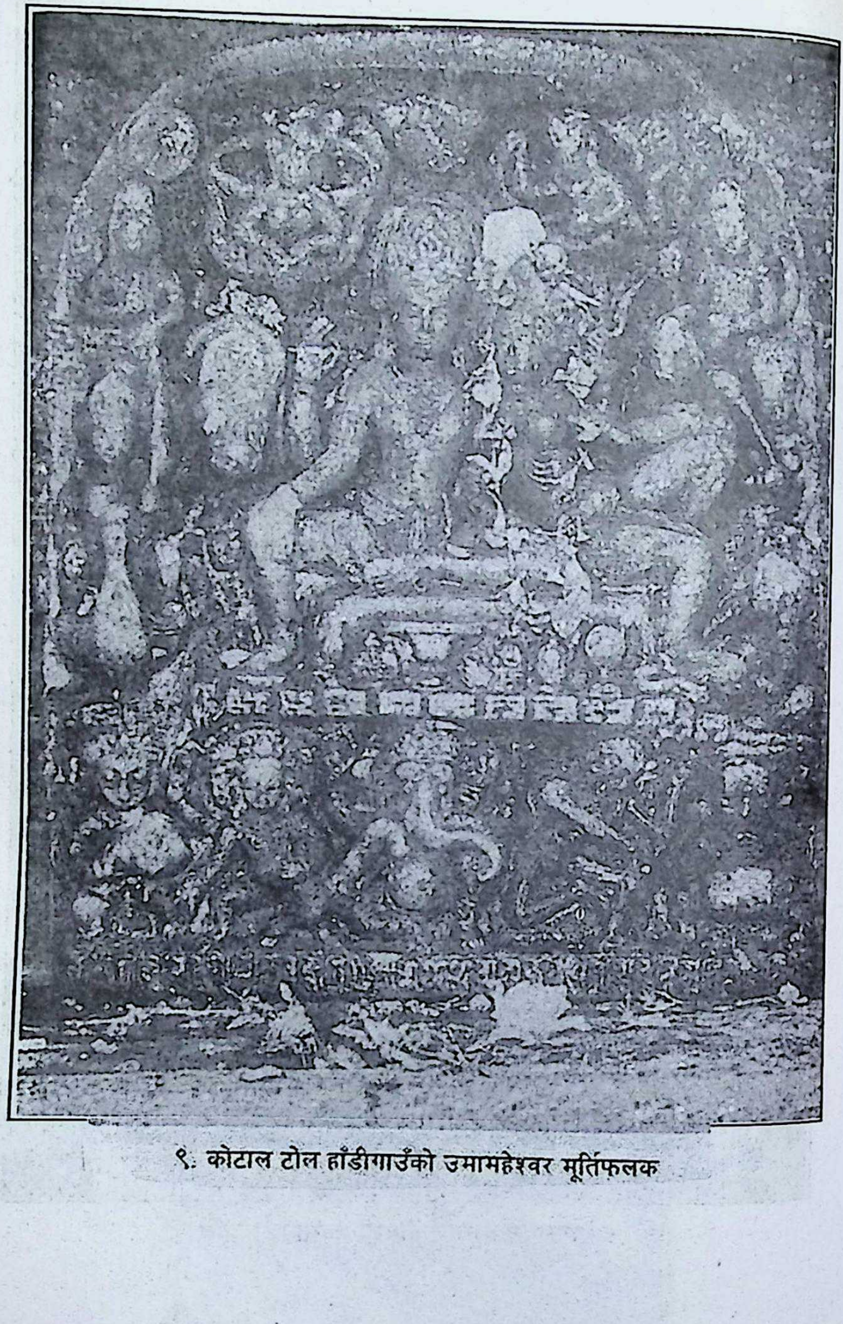
४. चाँगुको नरसिंह

५. भक्तपुर दरबार स्क्वायरको नरसिंह

६. देउपाटन चतुर्मुख शिवलिङ्ग

७. राष्ट्रिय संग्रहालयको विष्णु मूर्ति

८. भक्तपुर दरबार क्षेत्रको हनुमानको मूर्ति



९. कोटाल टोल हाँडीगाउँको उमामहेश्वर मूर्तिफलक

१०. भक्तपुर नासमनको लक्ष्मीनारायणको मूर्ति

११. स्वयम्भूको महाँकाल

तेस्रो भाग

पाँचौं अध्याय
नेपाली धातु मूर्तिकला एवं उल्लेखनीय धातु मूर्ति

छैटौं अध्याय
नेपाली चित्रकला

सातौं अध्याय
नेपाली काष्ठकला

आठौं अध्याय
मृण्मय कला

अध्याय–पाँच

नेपालको धातुमूर्तिकला

प्राचीनता एवं ऐतिहासिकता

मानिसले मूर्ति निर्माणको परम्परा माटोको माध्यमबाट सुरु गऱ्यो तर विस्तारै मानिसले माटो बाहेक ढुङ्गा, काठ, हाडखोर, हात्तीदाँत र अन्तमा धातुको माध्यमबाट पनि अनेकौं मूर्तिहरूको निर्माण गर्न थाल्यो । धातुलाई मूर्ति निर्माणका माध्यम बनाउँदा खासगरी पित्तल, काँस र तामालाई, उसले आफ्नो माध्यम बनायो तर धातुलाई माध्यम बनाएर मूर्ति बनाउने परम्परा खासगरी नेपालमा कहिलेदेखि सुरु भयो मूर्तिका पारखीहरूका बीच यो कुरा वर्तमान समयसम्म विवाद कै विषय भइरहेको छ । धातु मूर्तिकलाको प्राचीनता एवं ऐतिहासिकताको खोजी गर्दा मुख्यतया हामीले तीन प्रकारका साक्ष्यहरूलाई आधार मान्नुपर्ने हुन्छ (क) साहित्यिक साक्ष्यहरू (ख) अभिलेखात्मक साक्ष्यहरू र (ग) वस्तुपरक साक्ष्यहरू । जहाँसम्म साहित्यिक साक्षहरूको प्रश्न छ चिनियाँ ताङ्गवृत्तान्तको इतिहास यसको प्रमुख स्रोत हो । यस ग्रन्थमा स्रंगचङगम्पोसँग भृकुटीको विवाहपछि आफ्नो पतिको घरमा जाँदा दाइजोको रूपमा भृकुटीले अक्षोभ्य बुद्ध, मैत्रेय बोधिसत्व, आर्यतारा आदिका मूर्तिहरू पनि भोट लगेको प्रसङ्ग पाइन्छ । यी मूर्तिहरू केबाट बनेका थिए । त्यस ग्रन्थमा उल्लेख नगरे पनि नेपालवाट हिमाल पारगरी तिब्बत लैजाने कुरा प्रस्तर मूर्तिका हकमा असम्भव देखिने हुँदा उक्त मूर्तिहरू धातुबाटै बनाएका मूर्तिहरू हुनुपर्दछ । यसै प्रसङ्गमा सत्यमोहन जोशीले ह्वान संवाको कथनलाई उद्धृत गर्दै भृकुटीले ल्हासामा अनेक बहुमूल्य मूर्तिहरू लगेकी थिइन् भनी लेख्नु भएको छ *(जोशी, २०३५ : ४)*। भृकुटीको समय राजा अंशुवर्माको समय हो । त्यसैले अंशुवर्माको समयताका वा सातौं शताब्दीताकासम्म नेपालमा धातु मूर्ति कलाको विकास भइसकेको प्रमाण उपर्युक्त साक्ष्यले पेस गर्दछ । यसैगरी चिनियाँ यात्री वाङ युन्चेले

दिएको विवरणअनुसार लिच्छवि राजा नरेन्द्रदेवका पालामा उनी बस्ने दरबारका मध्यमा तामाको झिंगटी हालेको साततले बुर्जा थियो । बुर्जाका चारै कुनामा सुनका मकराकृति टुटी भएका तामाका धाराहरू थिए । बुर्जा माथिबाट तलतिर पानी झार्न नलिकाहरू बनाइएको थियो *(रेग्मी, १९६० : १७७, झा, १९७० : ११८)* । यसप्रकार लिच्छवि राजदरबारमा नै धातुको कालिगढी देखा परिसकेको हुँदा उपरोक्त साहित्यिक स्रोतहरूको साक्ष्यका आधारमा धातु मूर्तिहरूसमेतको निर्माण त्यसताका पर्याप्त मात्रामा भएको थियो भन्न सकिन्छ । वांग दुएन सेको विवरणमा नै राजा नरेन्द्र देवले बाँध्ने गरेको कम्मरपेटीमा समेत बुद्धको मूर्ति रहेको उल्लेख परेको छ । यस साहित्यिक विवरणले पनि त्यसताकासम्म नेपाल उपत्यकामा धातुको मूर्ति वनाउने प्रचलन देखाउँदछ । उपर्युक्त साहित्यिक विवरणहरूलाई समर्थन गर्दै 'रुद्रयामल तन्त्र' ग्रन्थले प्राचीन कालमा नेपाली 'ताँबो' भारतीय क्षेत्रमा उच्च खालको र मूल्यवान् मानिन्थ्यो भन्ने लेखेको पाइन्छ *(रेग्मी, २०४० : ३६)* ।

जहाँसम्म अभिलेखात्मक साक्ष्यहरूको प्रश्न छ, त्यस्ता साक्ष्यहरूले लिच्छवियुगमा अनेकौं धातुका खानीहरू भएको "ताम्रकुटशाला" हरू रहेको धातुका प्रशस्त भाँडाकुँडा एवं गरगहनाहरू त्यसताका निर्माण गरिएको र लिच्छवि राजाहरूले धातु उद्योगलाई प्रोत्साहन दिन तथा तल्ला जातका मानिसहरूलाई विभिन्न प्रकारका गरगहना लगाउन अनुमतिका निमित्त आदेशहरू जारी गरेको प्रमाण पेस गर्दछन् । उदाहरणका निमित्त सम्वत् ३१ को भटुवहालको अंशुवर्माको अभिलेख, अंशुवर्माकै टिस्टुङ्गमा रहेको अभिलेख, सम्वत् ६४ को यङ्गालहिटीको भीमार्जुनदेव र विष्णुगुप्तको अभिलेख, भीमार्जुनदेव र विष्णु गुप्तको सम्वत् ६५ को भृङ्गारेश्वरको अभिलेख, जयदेव द्वितीयताकाको नक्साल नारायण चौरको अभिलेख आदिलाई लिन सकिन्छ *(बज्राचार्य, २०३० : पृ. ३०९/३१०/४४२/४४८/३६५)* । यसैगरी सम्वत् ३१ कै अंशुवर्माको चाँगु अभिलेखमा सुनको कवच र गरुड जीर्ण भएको हुनाले राजा अंशुवर्माले पुरानै नमुनाबमोजिम जीर्णोद्धार गरेको कुरा परेको छ *(ऐजन, ३१७)* । यसप्रकार अभिलेखात्मक प्रमाणहरूले समेत लिच्छवियुगमा धातुका भाँडाकुँडा, गरगहना, देवीदेवताका कवच आदि वनाउनुका साथै तामाजस्तो धातुको पाता पिट्ने 'ताम्रकुटशाला' जस्तो कार्यशाला समेत भएको देखिन्छ । यी सबै प्रसङ्गले लिच्छवियुगमा नै धातुमूर्तिहरू समेत निर्माण गरिन्थे भने कुरा ज्यादै यथार्थ देखापर्दछ ।

धातुमूर्तिकलाको प्राचीनता क्रम देखाउने सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण साक्ष्य वस्तुपरक साक्ष्यहरू हुन् । वस्तुपरक साक्ष्यका आधारमा उपत्यकादेखि बाहिरका क्षेत्रमा गरिएका उत्खनन्हरूलाई समेत लिइदा धातुमूर्तिकलाको प्राचीनता ज्यादै पुरानो देखिन्छ । भुवनलाल प्रधानअनुसार तिलौराकोटको उत्खनन्बाट खन्ती, कोदाला, बन्चरा, हँसिया आकारका धातुका औजार र कतिपय धातुका गरगहना समेत रहेका छन् *(प्रधान, १९७९ : ५९)* । तारानन्द मिश्रले पनि तिलौराकोटबाट चाँदी, सुन, तामा, पित्तल जस्ता धातुका गरगहना र भाँडाकुँडाहरू पाइएको उल्लेख गर्नुभएको छ । यसैगरी फलामका कोदाला, खन्ती, कराई समेत यस ठाउँबाट पाइएका छन् *(मिश्र, २०३४ : २३)* । श्रीमती देवला मित्रले लुम्बिनी उत्खनन्

गर्दाताका दुईवटा बज्रपाणीका धातु मूर्तिसमेत फेला पारेकी थिइन् । यी दुई धातु मूर्तिहरूलाई सत्यमोहन जोशीले प्रारम्भिक लिच्छविकालको मान्नुभएको छ भने कतिपय विद्वान्हरूले यी मूर्तिलाई प्रारम्भिक गुप्त कालका मानेका छन् *(जोशी, २०३५ : २–३)* । जेहोस्, तिलौराकोट र लुम्बिनीबाट पाइएका मूर्तिलगायत अन्य धातुका गरगहना एवं वस्तुहरूले नेपालमा धातु कलाको प्राचीनतालाई कुषाणकालको अन्तिम चरण वा गुप्तकालको प्रारम्भिक चरणसम्म पुऱ्याउँदछ । पी. राय लेख्दछन्– प्राचीनकालदेखि नै ताम्र धातुका निम्ति नेपाल एउटा महत्त्वपूर्ण स्रोत थियो । खासगरी नेपाली ताँवो आफ्नो शुद्धताका निम्ति भारतीय बजारमा ज्यादै प्रचलित थियो *(राय, १९५९ : १३–१४)* । लुम्बिनी र तिलौराकोट बाहेक मुस्ताङ्गको 'चोखापानी' बाट प्राप्त नवपाषाणयुगीन सिकारीले प्रयोग गर्ने छातीमा लगाउने तामाको धातु कवच एवं कानमा लगाउने धातुकै जन्तर आकारको गहनाले पनि नेपालमा धातु कलाको प्राचीनतालाई दर्साउँछ । डी. एन. तिवारीअनुसार– यी धातुका वस्तुहरू पाइएको मुस्ताङ्गको गुफा चिहान ईसापूर्व दशौं शताब्दीदेखि ईसापूर्व चौथो शताब्दीसम्मको देखापर्दछ *(तिवारी, २०४१ : १०)* । यसप्रकार नेपालमा धातुको प्रचलन नवपाषाणयुगताकादेखि नै हुँदै आएको प्रमाणित हुन्छ । वस्तुपरक साक्ष्यको अर्को नमुना प्राचीन मूर्तिहरूमा प्रयोग भएका आभूषणहरू, कवचहरू एवं मुकुटहरू हुन् । यसप्रकारका आभूषणहरू धातुबाट नै बन्ने गर्दछन् र यसरी धातुबाट बनाइने आभूषणहरूलाई नै मूर्तिकारले मूर्तिमा समेत कोरेको हुन्छ । प्राचीन नेपाली प्रस्तर मूर्तिहरूमा प्रयोग गरिएका किरिट एवं आभूषणहरूले पनि धातुमा काम गर्ने धातुकर्मीहरू नेपालमा रहेका देखिन्छन् । हौगलवहालको मातृदेवीका बाला, कुण्डल, केयुर यसैगरी च्यासलहिटीको गजलक्ष्मीको कुण्डल तथा राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको राजपुरुषको प्रस्तर मूर्तिको किरिट जस्ता गहनाहरूले एवं आभूषणहरूले किराँत काल वा लिच्छवि कालको प्रारम्भदेखि नै धातुकला नेपालमा फष्टाएको देखिन्छ । यसबाहेक वस्तुपरक साक्ष्यको अर्को नमुना लिच्छविकालीन मुद्राहरू हुन् । लिच्छविकालमा खासगरी तामा धातुका 'मानाङ्क' 'गुणांक', 'वैष्णव', 'पशुपति' आदि अनेकौं मुद्राहरू प्रचलनमा ल्याइएको पाइन्छ । यस्ता मुद्राहरूको प्रचलनबाटै लिच्छविकालमा धातुको काम हुने गर्दथ्यो भन्ने कुरा प्रष्ट हुन्छ । धातुको मुद्रा ढाल्ने कामबाहेक यसरी ढालिएका कतिपय यी मुद्राहरूमा नारी मूर्ति र खुट्टा उचालेको सिंहको मूर्तिसमेत उत्कीर्ण गरेको देखिन्छ । जसले राजा मानदेवको सयम ईसाको पाँचौं शताब्दीताकासम्म धातुका मूर्तिहरू बनाउने प्रचलन त्यसताका रहेको देखापर्दछ । मानदेवका मुद्राहरूमा नै नारीमूर्ति र सिंहका मूर्ति कुँदिएका देखिन्छन् । मानदेवपछि सातौं शताब्दीमा राजा अंशुवर्माको समयताका धातुमूर्ति बनाउने तर्फ अझ उन्नति भएको थाहा पाइन्छ । राजा अंशुवर्माको पालामा बनेको ललितपुर चक्रममहाविहारभित्र सुरक्षित रहेको जटाधारी लोकेश्वर (मीननाथ) को प्राचीन धातुमूर्ति यद्यपि छँदैछ *(जोशी, २०३५ : ३)* । यस मूर्तिलाई नै नेपाली धातुमूर्तिको विकासक्रममा प्राचीन धातुमूर्ति भनेर सत्यमोहन जोशीले लेख्नुभएको छ *(ऐजन, ४)* । यसैगरी साँखुबज्रयोगिनीबाट प्राप्त हाल राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको धातुको बुद्ध मूर्तिलाई डा. श्री बलराम श्रीवास्तवले पाँचौं, छैठौं

शताब्दी ईस्वीको रचना मानेका छन् *(श्रीवास्तव, १९६८ : ८५)*। यही मूर्तिलाई जे. सी. रेग्मीले प्राचीनतम धातुमूर्ति भनेर लेख्नुभएको छ *(रेग्मी, २०२६ : ४४५)*। मोहनप्रसाद खनालले चाँगुको मन्दिर भण्डारभित्र रहेको धातुको एक चतुर्बाहु विष्णुको प्रतिमालाई शैली र आङ्गिक विशिष्टताका आधारमा ईसाको चौथो शताब्दीको प्राचीनतम् धातुमूर्ति मान्नुभएको छ र यसैगरी चाँगुबाटै प्राप्त भएको देवीको एउटा धातु प्रतिमालाई उहाँले मानदेवभन्दा अगाडिको पाँचौं शताब्दीमा बनिएको मान्नुभएको छ *(खनाल, २०४० : ६५-६६)*। श्री लैनसिंह वांग्देलले भने 'लसएन्जेल्स काउन्टी म्युजियम' हाल रहेको धातुको बोधिसत्वको मूर्तिलाई प्राचीनतम् धातुमूर्ति मानेका छन्। वांग्देलअनुसार आजसम्म उपत्यकाभित्र पाइएका र नेपाली शिल्पकारका हातबाट धातुमा बनेका नेपालका प्राचीन बौद्धमूर्तिहरूमा यस मूर्तिलाई जेठो भन्न सकिन्छ *(वांग्देल, २०२८ : २०-२१)*। उहाँले यस मूर्तिलाई आठौं-नवौं शताब्दीको मान्नुभएको छ। यसैगरी डा. ए. के. कुमार स्वामीले 'वोष्टन म्युजियम अफ फाइन आर्ट' अमेरिकामा सुरक्षित एक फिट अग्लो पद्मपाणी लोकेश्वरको मूर्तिलाई जेठो धातुमूर्ति मान्नुभएको छ तर सबैजसो मूर्ति विशेषज्ञहरूले धातुमूर्तिलाई निश्चित तिथिमिति र प्रामाणिक अभिलेख नपाइएको हुँदा केवल बनोट र शैलीका आधारमा मात्र धातुमूर्तिहरूलाई आ-आफ्नो किसिमले प्राचीन प्रमाणित गर्न खोजेको देखिन्छ। त्यसकारण उनीहरूको निष्कर्षमा कति अतिशयोक्ति छ वा कति यथार्थता छ यकिन गर्न सकिँदैन। एउटै धातुमूर्तिलाई पनि विशेषज्ञहरूले बनोट र शैलीका आधारमा बेग्लाबेग्लै तिथि तोक्ने गरेको पाइन्छ। उदाहरणका निम्ति 'हिरामानेक' को संग्रहको धातुको गरुडलाई डा. स्टेला क्रेमरिशले सातौं-नवौं शताब्दी भनी तिथि तोक्नु भएको छ भने पालले यसलाई सोह्रौं शताब्दीको मानेका छन् *(थापा, २०३४ : २२ - २३)*। यसैगरी साँखुवज्रयोगिनीस्थित ४ फुटे बुद्धको धातुमूर्तिलाई वलराम श्रीवास्तवले लिच्छविकालीन, लैनसिंह वांग्देलले १० औं शताब्दी र प्रयागराज शर्माले ११ औं शताब्दीभन्दा पछिको मान्नुभएको छ। डा. स्टेला क्रेमरिशले भने प्राचीन नेपाली धातुमूर्तिकलाको काल विभाजन गरी एउटा सूची प्रकाशित गर्नुभएको छ। उहाँले नेपाली धातुमूर्ति कलालाई सातौं शताब्दीताकादेखि प्रारम्भ गर्नुभएको छ र आफ्नो सूचीमा सातौं शताब्दीका तीन धातुमूर्ति, सातौं-आठौं शताब्दीको एक धातुमूर्ति, आठौं शताब्दी उत्तरार्धको एक धातुमूर्ति, आठौं-नवौं शताब्दीको एक धातुमूर्ति, नवौं-दशौं शताब्दीको दुई धातुमूर्तिहरूको विवरण दिनुका साथै १९ औं शताब्दीसम्मका कुल १०७ धातुमूर्ति एवं आयुध र फलकहरूको विवरण दिनु भएको छ *(क्रेमरिश, १९६४ : १२८-१५४)*।

जहाँसम्म तिथिमिति अङ्कित प्राचीन धातुमूर्तिको प्रश्न छ मेरी स्लसर र डा. पालले आफ्ना ग्रन्थ र लेखहरूमा श्री गौतमबज्र बज्राचार्यले प्रकाशित गरेका अभिलेखमा यसप्रकारका अभिलेख अङ्कित धातुमूर्तिहरू देखा परेका छन्। अभिलेखयुक्त यी मूर्तिहरूको सिलसिलाक्रम निम्न प्रकार रहेको छ- (क) सन् १०८२ को सुनको मोलम्वायुक्त वसुन्धराको मूर्ति (ख) सन् १०४६ को धातुको शिवलिङ्ग (ग) १००४ सन्को गरुडासनको विष्णु (घ) सन् ५९१ को बुद्ध शाक्यमुनि। यी तिथिमिति अंकित धातुमूर्तिहरूले प्रष्ट र ठोकुवा किसिमले नेपाली धातुकलाको

प्राचीनता ईसाको छैठौं शताब्दीसम्म पुऱ्याएका छन् *(थापा, २०३४ : २३)*। यस बाहेक मिति अंकित नभए तापनि लिपिका आधारमा सातौं शताब्दीको मानिएको बेनहेलरको संग्रहमा रहेको बुद्धको मूर्तिले पनि नेपाली धातुमूर्तिकलाको प्राचीनतालाई अड्कल्न सहयोग गर्दछ। यी छैठौं र सातौं शताब्दीका बुद्धमूर्तिहरूमा प्रयोग भएको प्रविधि, सीप, तालमान आदिलाई हेर्दा धातुमूर्तिकलाको परम्परा लिच्छविकालभन्दा अगाडिदेखि नै रहेको ठहर्छ किनभने लिच्छविकालको धातुमूर्तिको यो स्वरूप विकसित हुनका निमित्त निक्कै लामो समयको अन्तरालको आवश्यकता पर्नेहुन्छ।

एघारौं शताब्दीताकादेखि तिथिमिति भएका धातुमूर्तिहरूका थुप्रै उदाहरण पाइन्छन्। यस सन्दर्भमा रमेशजङ्ग थापाले प्रकाशन गर्नुभएको 'फाखेल' बाट प्राप्त धातुको अर्धनारीश्वरको एउटा प्रतिमा रहेको अभिलेखअनुसार ने. सं. १२५ (सन् १००५) को हो भने पालले एवं स्लसरले प्रकाशित गरेका धातुका वसुन्धराको प्रतिमा र शिवलिङ्ग क्रमशः सन् १००४, १०४६ र १०८२ का अभिलेखयुक्त प्रतिमाहरू हुन्। यिनै धातु प्रतिमाहरूलाई पूर्व मध्यकालका आजसम्म भेटिएका प्रथम तिथिमितिसहितका धातु प्रतिमा मान्नुपर्ने हुन्छ।

दशौं–एघारौं शताब्दीताकासम्म बनेका धातु मूर्तिहरूमा गुप्तकला परम्पराकै प्रभाव देखिए तापनि यसैताकादेखि धातु मूर्तिकलामा पालकला परम्पराको प्रभाव देखिन सुरु भयो। बौद्ध देवदेवीका मूर्तिहरू मुद्रा, हाउभाउ, आसनका लक्षणहरूबाट युक्त हुन थाले। मल्लकाल एवं मध्यकालमा धातुका मूर्तिहरूको प्रचुर मात्रामा निर्माण भयो। तिब्बती वजारमा धातु मूर्तिहरूको माग बढ्नु नै यसको कारण थियो। पाल शैली एवं तन्त्रवादको प्रभावले गर्दा विभिन्न किसिमका धातुका देवदेवीका मूर्तिहरू यस युगमा बने। मूर्तिहरूमा ज्यादा हातखुट्टा, ज्यादा आभूषण र श्रृङ्गारको प्रयोग यस युगमा गरियो। उपत्यकाका तीन मल्ल राजाहरूका बीचमा हुने प्रतिस्पर्धाको कारणले पनि धातुमूर्तिहरू ज्यादै निर्माण भए। यसैताका नेपाली धातुमूर्तिकार अरनिकोले तिब्बत, चीनसम्म पुगी धातुमूर्तिहरूका निर्माण गरे। यसताका बनेका उत्कृष्ट धातुमूर्तिका नमुनाहरू राष्ट्रिय संग्रहालयमा राखिएका छन् जसमध्ये १० औं शताब्दीको नारायणमूर्ति, चौथौं शताब्दीको भैरवमूर्ति, सिंहनाथ मूर्ति, लोकेश्वर आदिका मूर्तिहरू उल्लेखनीय छन्। पन्ध्रौं शताब्दीमा धार्मिक सम्प्रदायका मूर्तिहरू बाहेक अन्य मूर्तिहरू पनि निमार्ण भए। सोह्रौं–सत्रौं शताब्दीका उल्लेखनीय धातुमूर्तिहरूमा तारा, बसुन्धरा, नामसंगिनी, वराही, बज्रयोगिनी, पशुपतिनाथ प्राङ्गणमा रहेका दाताहरूका धातुमूर्ति, हनुमान ढोकाको गौरीभक्त, भक्तपुर दरबारको सुनको ढोका, प्रताप मल्ल, योगनरेन्द्र, मल्ल, भूपतीन्द्र मल्लका सालिकहरू लगायत त्याङवोचे, प्याङबोचेका गुम्बाहरूमा रहेका धातुमूर्तिहरू उल्लेखनीय छन्। यस युगमा धातुका तोरण, घण्टा र गजुरहरू पनि प्रशस्त निर्माण गरिए। पाल एवं तान्त्रिक प्रभावले गर्दा यस युगमा छुट्टाछुट्टै अङ्गहरू वनाएर मूर्तिमा जोड्ने प्रक्रिया सुरु भयो। यसबाहेक मूर्तिहरूमा अलंकरणका निम्ति विभिन्न बहुमूल्य पत्थरहरू पनि जोड्ने कार्य यसै समयदेखि गरियो। चौधौं शताब्दीताकादेखि नेपालमा, तिब्बतमा प्रचलित चिनिया शैलीको प्रभाव धातुमूर्तिकलामा पऱ्यो। नेपालीहरूले चिनियाँ

शैलीकै मूर्ति बनाएर तिब्बत पठाउन थाले । विशेष गरेर ईसाको पन्ध्रौं, सोह्रौं शताब्दीदेखि नेपाली धातुमूर्तिहरूका आँखा चिम्सा, लामा र आँखाको कोष माथितिर तन्किएको बनाउन थालियो । यसैगरी सानो मुख, ओठको दुईपट्टिको कुना माथितिर उठेको, सानो खालको चिउँडो र नारी मूर्तिहरूमा स्तनहरू स-साना एवं परस्परमा नजोडिएका अवस्थामा निर्माण गर्न थालियो ।

विभिन्न शैलीको नेपाली धातुकलामा प्रभाव देखिए तापनि नेपाली धातु मूर्तिकारले धातुका मूर्तिहरूमा मौलिक नेपाली छाप दिन कहिले बिर्सेनन् । मल्लयुगभरि नै विदेशी शैलीहरूसितै आफ्नै ढङ्गको पद्धति र शैली पनि धातुमूर्तिमा देखापर्दछ । वास्तवमा पाल मूर्तिकला शैली नेपाली धातु मूर्ति शैलीभित्र मिसिन पुग्यो तर पालशैलीले नेपाली कलाशैलीलाई पूर्णरूपमा आफूमा गाम्न सकेन *(जोशी, २०३५ : १८)* । एघारौं शताब्दीताका नेपालमा प्रवेश पाएको पाल मूर्तिकला शैलीअन्तर्गत धातुका बुद्ध, बोधिसत्व अवलोकितेश्वर तथा वैष्णव, शैव र शाक्य सम्प्रदायका मूर्तिहरू नेपालमा बने तापनि नेपाली धातुमूर्तिकारले मूर्तिको नेपाली मुखाकृतिलाई कहिले पनि बिगारेन तथा नेपालीपनको विशेषता सदैव धातुमूर्तिहरूमा झल्किरहेको पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति श्री हेमराज शाक्यको कला अनुसूची मालामा उल्लेख गरिएको भक्तपुर तेजवर्ण महाविहारमा रहेको अपरचन वागीश्वरको मूर्ति र काठमाडौं विक्रमशिला महाविहारमा रहेको प्रज्ञापारमिताको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ । यसैगरी स्टेला क्रेमरिशले उल्लेख गरेको 'फिलाडेल्फिया म्युजियम अफ आर्ट' मा रहेको खदिरावती ताराको धातुमूर्ति र 'सेन्टर आर्ट म्युजियम' वासिङ्गटन अमेरिकामा रहेको इन्द्रलाई लिन सकिन्छ ।

तेह्रौं शताब्दीसम्म आइपुग्दा नेपाली धातुमूर्तिको विकास क्रममा थप योगदान पुर्‍याउने धातुकर्मीहरू उल्लेखनीय देखिन्छन् । ती धातुमूर्तिकार विदितसिंह र अरनीको हुन् । अरनिकोले तिब्बत् र चीनमा पुगेर आफ्नै नेपाली धातुकला परम्पराको प्रचार गरे भने विदितसिंहले पश्चिम नेपालको 'शाक्य युवा' गुम्बासम्म पुगी बुद्ध, वज्रपाणि आदिका कतिपय धातुमूर्तिहरूको निर्माण गरे । यी धातुमूर्तिहरूलाई योरांग (ललितपुर) का मूर्तिकार विदितसिंहले बनाएको मानिन्छ । यस प्रसङ्गले विदितसिंह ललितपुरका थिए भन्ने देखिन्छ । चौधौं शताब्दीमा जयस्थिति मल्लका पालामा सुनका बुद्धमूर्तिहरू लगायत श्री हेरुक, यामलक आदिका धातुमूर्तिहरू बनेको कुरा शंकरमान राजवंशीले लेख्नुभएको छ *(हेर्नुहोस, पूर्णिमा, अंक ४)* । साथै यसताका बनेका नेपाल म्युजियममा सुरक्षित कतिपय धातुमूर्तिहरू छन्, जसमध्ये अमोघसिद्धि, अपरचन, वागीश्वरीको धातुमूर्ति उल्लेखनीय छन् । यसैगरी पन्ध्रौं शताब्दीको क्रममा बनेका धातुमूर्तिहरूमध्ये ललितपुरको हिरण्य वर्ण महाविहारमा रहेको अवलोकितेश्वरको धातुमूर्ति उल्लेखनीय छ । यस मूर्तिको अङ्गप्रत्यङ्गमा नेपाली शैली र नेपाली आत्मा दर्साउनमा मूर्तिकार सफल देखिन्छ ।

सोह्रौं–सत्रौं शताब्दीताकाका नेपाली धातुमूर्तिहरूमा नेपाल म्युजियममा रहेका सम्वरका धातुमूर्तिहरू विशेष उल्लेखनीय छन् । सम्वरका मूर्तिहरू यस युगको नयाँ देनहरू नै हुन् ।

वज्रयानी प्रभावअनुसार नेपाली मूर्तिकारले सम्बरको मूर्ति बनाउने नयाँ प्रयोग सुरु गरेको देखिन्छ । मूर्तिकारले क्रुद्ध, भयङ्कर, नाङ्गा, कामातुर र अनेकौं हात, खुट्टाहरू भएका मूर्तिहरू यस कालमा बनाए । यस कालमा बनेका उल्लेखनीय चारवटा सम्बरका धातुमूर्तिहरू छन् जसमध्ये दुईटा महिष सम्बरका मूर्तिहरू भने तेस्रो नरसिंह सम्बरको र चौथो शक्ति सहितको वृष सम्बरको मूर्ति हो । सम्बर मूर्तिहरू बाहेक सत्रौं शताब्दीमा धातुमूर्तिकारले विद्याधरी, तारा, बसुन्धरा, चन्द्रमहारोशन, विश्वरूप र त्रिमूर्ति (वराह, नरसिंह, विष्णु) हरू पनि बनाएको देखिन्छ । स्टेला क्रेमरिशको सूचीमा यसै समयको एउटा डंकिनीको धातुमूर्ति पनि देखिन्छ । यसैताकाको अर्को धातुमूर्ति 'मामकी' नामक ताराको हो । जुन भक्तपुर 'रुँ वर्ण' महाविहारमा सुरक्षित छ । यसैगरी स्वयम्भूनाथमा पनि यसै समयको ताराको ढलौटको मूर्ति छ । सत्रौं शताब्दीमा धातुमूर्तिकारले धातुमूर्तिकलामा नयाँ आयामहरू थप्ने कार्य गरेको देखिन्छ । यस युगमा उसले कलाका संरक्षक मल्ल राजाहरूका ठूल–ठूला धातु प्रतिमाहरू समेत निर्माण गर्‍यो । उदाहरणका निम्ति काठमाडौं हनुमान ढोकामा देगुतले अगाडि प्रताप मल्लको प्रतिमा, ललितपुर तलेजु मन्दिर अगाडि योगनरेन्द्र मल्लको प्रतिमा, भक्तपुर सुवर्णद्वार अगाडिको भूपतीन्द्र मल्लको प्रतिमालाई लिन सकिन्छ । यसप्रकार आध्यात्मिक पृष्ठभूमि बाहेक सत्रौं शताब्दीसम्म नेपाली धातुमूर्तिकलाले लौकिक एवं व्यावहारिक विषयवस्तुलाई पनि आफूभित्र गाभ्न पुग्यो । 'उपत्यकाभित्र देखिने धातु कलामा निर्मित स्मारकरूपी प्रतिमाहरू विश्वका अन्य कुनै मुलुकले कल्पना समेत गरेका विषवस्तु होइनन्' भनेर वर्सिब्राउनले लेखेका छन् । धातु प्रतिमा सरह नै यस युगमा मल्ल राजा–रानीहरूका समेत स-साना धातुमूर्तिहरू बनाइएको पाइन्छ । यस्ता मूर्तिहरूको तालमान र कदलाई मूर्तिकारले बढो समानुपातिक ढङ्गबाट ढलौट गरेको साक्ष्यले त्यसताका धातुमूर्तिकला चरम उन्नतिमा रहेको प्रमाणित हुन्छ । यस बाहेक सत्रौं शताब्दीमा बनेका जितामित्र मल्ल, लालमति, भूपतीन्द्र मल्लका जम्मा पाँच मूर्तिहरू पनि धातुमूर्तिका लहरमा उल्लेखनीय देखिन्छन् । सत्रौं शताब्दी मै धातुमूर्ति कलामा अर्को एउटा आयाम पनि थपियो । यो आयाम धातुको 'सम्यक' देवताहरू बनाउने आयाम हो । यस्तो सम्यक देवतामा दिपांकर, मैत्रेय वा बुद्धको धातुमूर्ति बनाई अन्य बौद्ध देवदेवीका स-साना धातुमूर्तिहरूसितै स्थापना गर्ने परम्परा यस युगमा देखिन्छ । यस्तो सम्यक देवता खासगरी चैत्य वा धर्मधातु स्थापनाताका वा कुनै पर्व र उत्सवमा कुनै दाताद्वारा गर्ने गरिन्थ्यो । यस्ता धातुमूर्तिहरूमा कान्तिपुरको इटुम्वहाल, लकाननी वहिलीमा सुरक्षित दिपांकरको मूर्ति उल्लेखनीय छ । यसैगरी सत्रौं शताब्दीताका देव मन्दिरका ढोका बाहिर दायाँ–बायाँ गङ्गा–जमुना अथवा लक्ष्मी, सरस्वतीका मूर्तिहरू बनाएर स्थापना गर्ने परम्परा सुरु भयो । यसैताका दरबारका झ्यालहरूमा पनि धातुका मूर्ति सम्बन्धित कलात्मक काम सम्पन्न गर्न थालियो । झ्यालहरूमा विभिन्न बुट्टा र सानातिना मूर्तिहरूका अतिरिक्त झ्यालको खापाको मध्य भागमा लोकेश्वरका मूर्तिहरू राख्न थालियो । उदाहरणका निम्ति पाटन राजदरबारको सुनको झ्याललाई लिन सकिन्छ । सत्रौं शताब्दीमा नै राजदरबारका प्रवेशद्वारमा समेत धातुमूर्तिहरू राख्ने परम्परा सुरु भयो ।

भक्तपुरको स्वर्णद्वारमाथिको तोरणका धातुका सजीव मूर्तिहरू यसका उदाहरणहरू हुन् । यो द्वार अठारौं शताब्दीको पूवार्द्धमा रणजित मल्लद्वारा निर्मित भएको हो ।

धातुमूर्तिनिर्माणको प्रविधि

जहाँसम्म धातुको मूर्ति निर्माण गर्ने प्रविधिको प्रश्न छ नेपाली धातुमूर्तिकारले मुख्यतः दुई किसिमका प्रविधिहरू प्रयोग गरेको देखिन्छ । पहिलो प्रविधिलाई 'साँचोयुक्त प्रविधि वा मैन पद्धति' भनिन्छ भने दोस्रो प्रविधिलाई 'धातु पाता पिटानी पद्धति' भनिन्छ । साँचोयुक्त प्रविधिअनुसार मूर्ति बनाउँदा मूर्तिकारले सर्वप्रथम साँचोको रूपमा जुन देवदेवीको मूर्ति बनाउनुपर्ने हो । त्यसको नाप, तालमान र अनुपात अनुसारको मैनको मूर्ति सुरुमा तयार गर्दछ । मैनलाई केही साह्रो पार्नका निम्ति मूर्तिकारले त्यसमा साल धुप (साल वा सखुवाको बोटवाट निस्केको चोप) केही मात्रामा मिसाउने गर्दछ । मैनबाट तयार गरिने त्यस साँचोलाई 'पलँ' (मूल नमुना) भनिन्छ । मैनको मूर्ति वरिपरि पहिलो पल्ट माटो र गोबर लगाई यसलाई छायाँमा सुकाइन्छ । त्यसपछि पटक–पटक गरी बढीमा ८ पटकसम्म माटो भुस र गोबरको मिश्रण उक्त मैनको मूर्तिमा बारम्बार लगाइने काम हुन्छ । यसरी, बारम्बार लेप लगाउँदा उक्त ढाँचाको एकापट्टि पछि मैन पगालेर झिक्न हुने गरी एउटा प्वाल राखिएको हुन्छ तर लेपद्वारा नदेखिने गरी त्यो प्वाल समेत ढाकिएको हुन्छ । लेपयुक्त मैनको यो ढाँचा राम्ररी छायाँमा सुकाइसकेपछि अन्तमा यसलाई आगोमा पोलिन्छ, जसले गर्दा ढाँचाभित्रको मैनको मूर्ति सबै परिलन्छ र सुरुमा बनाइराखेको प्वाल खुला गरिदिएपछि पग्लेको मैन सबै बाहिर निस्कन्छ । बाँकी रहेको माटोका स्वरूपलाई "साय" भनिन्छ *(जोशी, २०३५ : ५५)*। मैन पग्लेर निस्किसकेपछि माटाको उक्त साँचोको भित्रपट्टि मैनमा बनाइएको आकृति वा रूपरेखा भने स्पष्ट रूपमा अंकन भएको हुन्छ। माटाको यस साँचोमा मूर्तिकारले धातुलाई पगालेर साँचोमा रहेको प्वालबाट भित्र छिराउँदछ । पग्लेको धातु माटोको साँचाको भित्रपट्टि रहेको आकृति एवं स्वरूपअनुरूपको ढाँचामा परिणत हुँदै जान्छ । साँचोभित्र पसेको सम्पूर्ण धातु जमिसक्दा धातुको एउटा 'प्रतिकृति' तयार भइसक्दछ । धातुलाई राम्ररी जमाउन धातु माटाको साँचोमा हालेपछि राम्ररी चिसो हुन दिइन्छ र अन्तमा माटाको साँचोलाई फुटाउने काम गरिन्छ । साँचो फुटाइसकेपछि त्यसभित्र रहेको धातुको मूर्ति बाहिर निस्कन्छ *(रेग्मी, १९६६ : १२६)*। मूर्ति बाहिर निस्केपछि साना–साना ज्यावलहरूद्वारा रेट्ने, घोट्ने कार्य गरी मूर्तिका अङ्गप्रत्यङ्गलाई स्पष्ट बनाउने वा चिल्लो पार्ने कार्य गरिन्छ । पछिबाट मूर्तिमा जलप वा मोलम्वा गर्ने वा रत्नहरू जड्ने कार्यद्वारा यसलाई आकर्षक बनाइने गरिन्छ तर यस पद्धतिद्वारा धातुका खँदिला र ठोस मूर्तिहरू मात्र बन्ने गर्दछन् । यस पद्धतिअन्तर्गत खोक्रा मूर्तिहरू बनाउनु परेमा माटोमाथि सुरुमा मैनको आकृति बनाई त्यसबाहिर माटोको लेपन गरी पछिबाट भुस र माटाको लिउन लगाई पुनः अघिकै पद्धतिलाई दोहोऱ्याउने गरिन्छ । यसरी तयार गरिएको साँचोमा पग्लेको मैन हाल्दा भित्रपट्टि रहेको माटाको कारणले गर्दा मूर्तिहरू खोक्रा हुने गर्दछन् । यसप्रकार धातुबाट ढालिने मूर्तिहरू

ठोस वा खोक्रो रूपमा तयार गर्ने गरिन्छ । मूर्तिका विभिन्न अङ्गप्रत्यङ्गहरूलाई तथा मूर्तिमा प्रयोग गरिने आभूषण एवं गहनाहरूलाई उपर्युक्त मैन पद्धति वा साँचो पद्धतिद्वारा बेग्लाबेग्लै रूपमा बनाउने वा ढाल्ने पनि गरिन्छ । यसरी बेग्लाबेग्लै रूपमा ढलौट गरिएका वा ढालिएका टुक्रा वा आभूषणहरूलाई पछिबाट मूर्तिमा जोड्ने काम गरिन्छ । मूर्तिका अङ्गप्रत्यङ्गहरूलाई साँचो पद्धतिद्वारा निर्माण गरी पछिबाट जोडेर एउटा सिङ्गो मूर्तिको रूप प्रदान गरिन्छ । यसरी बेग्लै निर्माण गरी पछिबाट जोड्दा धातु जोड्ने रसायनको प्रयोग गरेको पाइन्छ ।

उपर्युक्त विधिबाहेक धातुका मूर्तिहरू, आभूषणहरू वा अन्य आकृतिहरू बनाउँदा धातुका पाता पिटेर मनको भावना वा नमुना वा नक्सा बमोजिमको आकृति तयार पार्ने पनि गरिन्छ । यसैलाई 'धातु पाता पिटानी पद्धति' भनिन्छ । मूर्तिकारले धातुका पाताहरू प्रायः जसो काठको मुङ्ग्राले ठोक्ने, पिट्ने गर्दछन् । फलामका स-साना हथौडी र छिनोको पनि यस कार्यमा प्रयोग गर्ने गरिन्छ । यस्ता मूर्ति वा आकृतिहरू पनि खोक्रो रूपमा बनिने गर्दछन् । यसरी बनाइने मूर्तिहरू पाता जोडिएर बनाइएका हुन्छन् । यी मूर्तिहरू पाताला आकारका हुने हुँदा हलुका हुने गर्दछन् । स्थानीय भाषामा यस पद्धतिलाई 'कतांज्या' अथवा 'थ्वज्या' अर्थात् धातुका पातामा मूर्ति उठाउने कला भनिन्छ *(जोशी, २०३५ : ५१)* । मूर्ति बनाउने यो परम्परा नेपालको पुरानो परम्परा मानिन्छ ।

धातुका मूर्तिहरूलाई सुनको मोलम्वा चढाउने परम्परा नेपालको मौलिक परम्परा मानिन्छ । मोलम्वा बनाउँदा सुनलाई आगोमा पोली–पोली पिट्नुपर्दछ । यसरी पोल्दै–पिट्दै गर्दा सुन पाताको रूपमा ज्यादै पातलो भएपछि त्यसलाई मसिना टुक्राहरू बनाएर 'बालुवा' र 'पारो' मिसाई खलमा राखी पानी हाल्दै घोट्दै धूलो पार्नुपर्छ । पारोसँग मिसिएर सुन मलम जस्तो हुन पुग्दछ । यही नै मोलम्वा हो । बालुवाको मिश्रणलाई यसबाट अलग गरिन्छ । यसपछि मोलम्वा चढाउने धातु आकृतिलाई सफा गरेर तातो पारिन्छ । त्यसपछि यस्तो आकृतिमा मोलम्वा पोत्ने कार्य गरिन्छ । मोलम्वा पोतिसकेपछि उक्त धातुको आकृतिलाई चिसो पानीमा डुबाउने कार्य गरिन्छ । अन्तमा 'सिलायकु' (सिङबाट बनेको ज्यावल) द्वारा मोलम्वामाथि पानी हाल्दै घोट्नुपर्दछ । यसले गर्दा धातुको आकृतिमा फुस्रो रङ देखापर्दछ । तर चिसो पानीमा डुबाउनु अगाडि उक्त आकृतिलाई मसिनो कपडा वा कपासको ब्रुसले बेसरी घोट्ने गरिन्छ । यसरी घोटेपछि धातुको आकृतिमा सुन रङ्गको चम्किलोपना देखा पर्न जान्छ *(ऐजन, ५३–५४)* ।

लिच्छवि र मल्लयुगका धातुमूर्तिकलाका विशेषताहरू

१. लिच्छवियुगको धातुमूर्तिकलाका विशेषताहरू

लिच्छवियुगमा छैठौं शताब्दीभन्दा अगाडिका तिथिमिति एवं अभिलेखयुक्त धातुमूर्तिहरू पाइदैन । यस युगको तिथिमिति अभिलेखयुक्त प्रथम धातुमूर्ति डा. पाल र स्लसरले प्रकाशित गर्नु भएको छ । यो मूर्ति सन् ५९१ को बुद्ध शाक्य मुनिको मूर्ति हो *(थापा, २०३४ : २३)* ।

यस बाहेक मिति अङ्कित नभए तापनि लिपिका आधारमा सातौं शताब्दीको मानिएको एउटा धातुको बुद्धमूर्ति 'वेनहेलरको' संग्रहालयमा रहेको छ। यी दुई धातुमूर्तिहरूले ईसाको छैठौं-सातौं शताब्दीमा एवं लिच्छवियुगमा धातु कलाको पूर्ण विकास भइसकेको बताउँदछन्।

वेग्लै धातुको मूर्ति नभेटिए तापनि लिच्छवि राजा मानदेवका 'मानाङ्क' मुद्रामा उत्कीर्ण गरिएको 'देवीको मूर्ति' तथा 'सिंहको' आकृतिलाई प्रथम धातु प्रतिमाका रूपमा लिनुपर्नेहुन्छ। मानाङ्क मुद्राको समय ईसाको पाँचौं शताब्दी मानिएको हुँदा मानाङ्क मुद्रामा उत्कीर्ण गरिएका यी धातु प्रतिमाहरूको समय पनि पाँचौं शताब्दी देखापर्दछ। यी प्रतिमाहरूले लिच्छवियुगमा धातु आकृतिहरूलाई प्रतीकात्मक एवं सांकेतिक रूपमा उत्कीर्ण गर्ने परम्परावारे थाहा दिन्छन्। यस बाहेक तिथिमिति नभएका कतिपय मूर्तिहरूलाई शैली र आंगिक विशिष्टताका आधारमा विद्वान्हरूले लिच्छविकालीन ठहऱ्याएका छन्। उदाहरणका लागि ललितपुर चक्रममहाविहारभित्रको जटाधारी मीननाथ (लोकेश्वर) को धातुमूर्तिलाई सत्यमोहन जोशीले लिच्छविकालीन ठहऱ्याउनुभएको छ। यसैगरी राष्ट्रिय संग्रहालयमा भएको साँखुबज्रयोगिनीबाट प्राप्त बुद्धमूर्तिलाई डा. श्री बलराम श्रीवास्तवले पाँचौं-छैठौं शताब्दीको मानेका छन् भने मोहनप्रसाद खनालले चाँगुवाट प्राप्त चतुर्बाहु विष्णु र देवीको धातुमूर्तिलाई मानदेवभन्दा अगाडिको चौथो-पाँचौं शताब्दीको मान्नुभएको छ। यसैगरी वांग्देलले लसएन्जस काउन्टी म्युजियममा रहेको बोधिसत्वको धातुमूर्तिलाई आठौं-नवौं शताब्दीको तथा लिच्छविकालको मान्नुभएको छ। यसप्रकार तिथिमिति नभएका लिच्छविकालीन धातुमूर्तिका सम्बन्धमा विद्वान्हरूको एउटै मत देखिदैन।

लिच्छविकालका धातुमूर्तिहरू त्यसताका प्रस्तर मूर्तिहरू सरह नै आकर्षक रूपमा बनेका छन्। यिनीहरूमा आभूषण र गहनाको प्रयोग एकदमै कम छ। भ्वाट्ट हेर्दा यिनीहरू सरल र साधा देखिन्छन्। यिनीहरूको अनुहार गोलो चिउँडो पनि गोलाकार, सानो एवं आकर्षक नाक, अर्धउन्मिलित आँखा तथा उन्नत ललाट रहेको देखिन्छ तर आठौं-नवौं शताब्दीताकादेखि भने प्रतिमाका शारीरिक संरचनामा केही फरक आएको पाइन्छ। यसताकाका खासगरी हिन्दू र वौद्ध देव प्रतिमाहरूमा अनुहार लाम्चो आकारको तथा आँखा पनि लाम्चो आकारको र आँखीभौंका डिलहरू पनि केही उठेका आकारका बनाइएको पाइन्छ। यस बाहेक यस कालका बुद्धमूर्तिहरूमा बिन्दुयुक्त उष्णीष देखाउने चलन पाइन्छ। प्रायजसो देव प्रतिमाहरूमा शिरमा मुकुटको प्रयोग अनिवार्य रूपमा गर्ने गरेको देखिन्छ।

प्रस्तरमूर्तिमा झैं नै लिच्छविकालीन धातुमूर्तिमा पनि भेषभूषा र गरगहनाको अत्यन्त कम प्रयोग गरिएको पाइन्छ। मुकुटबाहेक कुण्डल, हार, केयुर र बाला गरी जम्मा चार प्रकारका गहनाहरू मात्र धातुमूर्तिमा देखिन्छन्। प्रस्तर मूर्तिहरू झैं नै धातुमूर्तिहरूको प्रायजसो माथिल्लो भाग नाङ्गो रहेको छ। शरीरको तल्लो भागमा भने पातलो धोतीको प्रयोग गरिएको पाइन्छ। खासगरी बुद्धमूर्तिहरूमा दुई काँध संघातीले छोपेको देखापर्दछ। यसप्रकार अलंकरणको ज्यादै कम प्रयोग हुनु लिच्छविकालीन धातुमूर्तिकलाको विशेषता देखापर्दछ।

लिच्छवियुगीन धातुका मूर्तिहरू प्रतिमाशास्त्रीय निर्देशन अनुरूप बनाइएका देखिन्छन्

जसले गर्दा यिनीहरूको आंगिक अनुपात राम्ररी मिल्न पुगेको छ । यसबाहेक पुष्ट शरीर, छिनेको कम्मर र ठूलो वक्षस्थलको कारणले गर्दा यस कालका धातुमूर्तिहरू ज्यादै आकर्षक, लयात्मक र सजीव देखापर्दछन् । अलंकरणको कम प्रयोगको कारणले पनि यिनीहरू स्वाभाविक र यथार्थ देखापर्दछन् ।

सबैजसो लिच्छविकालीन धातुमूर्तिहरू खँदिलो गरी ढालिएका छन् । त्यसैले यिनीहरू निकै भारयुक्त छन् । यसबाहेक प्रायजसो धातुमूर्तिहरूमा सुनको मोलम्वा गरिएको छ । यस कालका खोक्रा मूर्तिहरू पाइँदैन । यसबाहेक कतिपय लिच्छविकालीन धातुमूर्तिहरूमा सुनको मोलम्वा बाहेक युँहरू, रत्न र मणिहरू समेत जोडिएको पाइएको छ । उदाहरणका निमित्त वोष्टन म्युजियम अफ फाइन आर्टको पद्मपाणि बोधिसत्वको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ ।

शैलीका दृष्टिकोणले लिच्छविकालीन धातुमूर्तिकलामा यस कालको प्रस्तर कलामा झैं नै आठौं शताब्दीसम्म प्रशस्त रूपमा गुप्त मूर्तिकला शैलीको प्रभाव पाइन्छ जसले गर्दा यसताका बनेका धातु मूर्तिहरूमा प्रतिमाशास्त्रीय विधान अनुरूपको मूर्तिकारले दक्षता पोखेको देखिन्छ । यी मूर्तिहरू अनुपातिक तालमेलयुक्त स्वाभाविक र सजीव रूपमा निर्माण गरिएका छन् । यिनीहरूमा आध्यात्मिकताको प्रस्तुतीकरण गर्नमा मूर्तिकारको ज्यादा ध्यान गएको पाइन्छ । खासगरी बुद्ध मूर्तिहरूका अनुहारमा देखिने स्नेहभाव, करुणा र आत्मविश्वासको भाव गुप्तकालको शैलीसँग अत्यधिक रूपमा मिल्दछ । यी धातु मूर्तिहरूमा पाइने पारदर्शक पहिरन र त्यसपछाडि अङ्गप्रत्यङ्गलाई प्रष्ट्याउने प्रयत्नमा गुप्त कलाशैलीको प्रशस्त छाप छ । यसैगरी यी धातुमूर्तिहरूमा केशसज्जा, केशविन्यास एवं झुन्डिएको कपाल निर्माण समेतमा गुप्त कलाशैली स्पष्ट देखापर्दछ । गुप्त कलाकारले झैं नै नेपाली धातुमूर्तिकारले पनि आफ्ना मूर्तिहरूमा आकर्षणका लागि मात्र आभूषणको प्रयोग नगरेर स्वाभाविकता र यथार्थ प्रस्तुतीकरणका लागि मात्र आभूषणको प्रयोग गरेको पाइन्छ । उदाहरणका निमित्त पालद्वारा प्रकाशित ईस्वी ५९१ को बुद्ध शाक्यमुनिको मूर्ति, सातौं शताब्दीको वेनहेलरको संग्रहमा रहेको बुद्धको मूर्ति तथा स्टेला क्रेमरिशले प्रकाशनमा ल्याएको सातौं शताब्दीको तारा वा गौरीको मूर्ति, सातौं शताब्दीकै देवीको मूर्ति, मैत्रेय बुद्धको मूर्ति तथा आठौं शताब्दीको नानीसहितको पुरुषमूर्ति तथा आठौं शताब्दीतिरका गरुड र उमामहेश्वरका मूर्तिहरूलाई लिन सकिन्छ ।

नेपालको प्रारम्भिक धातुमूर्तिकलामा देखिने कलाशैलीका बारेमा तिब्बती इतिहासकार तारानाथ (ग्यर्ल–स्वङ पले) ले यिनीहरूमा पश्चिमी शैलीको प्रभाव रहेको बताएका छन् । नेपालमा यो शैली पालशैलीको प्रवेश हुनुभन्दा अगाडि नै प्रचलित थियो भन्ने कुरा लेखेका छन् *(जोशी, २०३५ : १३)* । तर डा. प्रयागराज शर्माले 'इन्डियन म्युजियम अफ आर्ट ग्यालरी' मा रहेको एउटा धातुको चतुर्भुज चण्डेश्वरको मूर्तिका आधारमा त्यसताकाको धातुमूर्तिशैलीलाई नेपालको मौलिक शैली मान्नु भएको छ । उहाँका विचारमा देवताहरूको हातमा कमल वा नालसहितको कमल देखाइने विशुद्ध नेपाली परम्परा हो । तारानाथले नै पनि एक ठाउँमा नेपाली कलामा पश्चिमी शैलीको छाप देखिए तापनि कालान्तरमा आफ्नो

पद्धतिअनुरूपको नेपाली शैलीको सृजना भयो भनेर लेखेको पाइन्छ *(उधृत जोशी, १७)* ।

गुप्त कलाशैली बाहेक नेपाली धातुमूर्तिहरूमा लिच्छविकालको अन्ततिर नै पाल कलाशैलीको प्रभाव देखिन थाल्दछ । ईसाको आठौं शताब्दीको अन्तिम छेकतिरबाट पाल कलाशैलीको प्रभाव नेपाली मूर्तिहरूमा देखिन्छ । उदाहरणका निमित्त स्टेला क्रेमरिशले प्रकाशनमा ल्याएकी इ. जे. स्टोनको कलेक्सनमा क्यानाडामा रहेको बोधिसत्त्व पद्मपाणिको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ । साथै ब्रुकलेम म्युजियम न्यूयोर्कमा रहेको विष्णुको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ । यी मूर्तिहरूमा देखिने आभूषण र वस्त्रको प्रयोगलाई पाल कलाशैलीको नमुनाका रूपमा हेर्न सकिन्छ ।

२. मल्लयुगका धातुमूर्तिकलाका विशेषताहरू

मल्ल कालमा आएर नेपालमा धातुकला प्रशस्त रूपमा विकसित हुन पुग्यो तर धातु मूर्तिकलाको लिच्छविकालीन स्वाभाविकता, सजीवता, एवं साधापन र आकर्षण यसकालमा ह्रास हुँदै गएको पाइन्छ । पाल कलाशैलीको प्रभाव मध्यकालीन धातुमूर्तिहरूमा प्रशस्त रूपमा पर्न गयो । भारतको बङ्गाल र विहारमा प्रचलित पाल कलाशैलीको प्रभावको कारणले गर्दा यस युगको धातुमूर्तिहरूमा अत्यधिक गरगहना एवं आकर्षणका लागि वेलबुट्टाहरू थपिन पुगे जसले गर्दा लिच्छविकालका धातुमूर्तिहरूका दाँजोमा मल्लकालीन धातुमूर्तिहरू भद्दा देखिनु स्वाभाविक थियो । वज्रयानी तन्त्रवादका कारणले गर्दा मल्लकालीन धातुमूर्तिहरू डरलाग्दा, धेरै हातखुट्टाहरू भएका तथा धेरै आयुधहरू लिएका बनिन थाले । पाल शैलीअन्तर्गत भित्रिएको तन्त्रवादले गर्दा नै अनेकौं तान्त्रिक देवदेवीहरू समेतको धातु मूर्तिहरू यसकालमा बनिए । कामातुर भएर शक्तिलाई आफूतिर तान्दै गरेका मूर्तिहरू पनि यसैताका बने । उदाहरणका निमित्त पन्ध्रौं शताब्दीको 'महाचक्रबज्रपाणि' शक्तिलाई आफूतिर तान्दै गरेको बज्रसत्व, एघारौं–बाह्रौं शताब्दीको 'पद्ममण्डल', बाह्रौं–तेह्रौं शताब्दीको हेबज्र' तेह्रौं शताब्दीको एघार टाउके 'अवलोकितेश्वर' आदिलाई लिन सकिन्छ *(पाल, १९७५ : भाग–१ ४५, ४६, ४९, ७५)* ।

प्रस्तर मूर्तिमा झैं नै धातुमूर्तिमा पनि साम्प्रदायिकताको भाव झल्काउने मूर्तिहरूको निर्माण यस युगमा भयो । हिन्दू देवदेवीहरूलाई अपमानित गर्ने खालका कतिपय धातुमूर्तिहरू पाइन्छन् । उदाहरणका निम्ति हाल नेपाल राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेका हरिहरिहरिवाहन लोकेश्वरको मूर्ति र पर्णशवरीका मूर्तिलाई लिन सकिन्छ ।

मल्लयुगमा बनेका धातुमूर्तिहरूमा मूर्तिका वरिपरि ज्वालावली बनाउने र ज्वालावलीयुक्त प्रभामण्डल बनाउने परम्परा सुरु भएको पाइन्छ । उदाहरणका निमित्त सत्रौं शताब्दीको नृत्य भावको कुमार र गणेशका मूर्तिहरूलाई लिन सकिन्छ । दशौं शताब्दीको विष्णुमूर्ति आदिलाई लिन सकिन्छ *(ऐजन, १०९, ११८, ११९)* । यस बाहेक मल्लकालीन प्रस्तर मूर्तिहरूझैं यस युगमा बनेका धातु मूर्तिहरू पनि 'हावादारी' शैलीमा बनाइएको पाइन्छ । प्रत्येक मूर्तिहरूमा हावा जान, आउनका निमित्त मूर्तिका विभिन्न ठाउँमा खुलास्थान राख्ने तथा शरीरका विभिन्न अङ्गहरूका बीचको धातुलाई काटेर त्यस्ता ठाउँहरूलाई खाली राख्ने परम्परा पाइन्छ । प्रायः सबैजसो धातुमूर्तिहरूमा यो हावादारी शैली प्रयोग भएको पाइन्छ ।

उदाहरणका निमित्त दशौं शताब्दीको विष्णुको मूर्ति, सत्रौं शताब्दीको नृत्यभावको गणेश र कुमारको मूर्ति *(ऐजन)* लगायत बाह्रौं शताब्दीको हेरामानेकको संग्रहालयमा रहेको बसुन्धराको मूर्ति, 'फिलाडेल्फिया म्युजियम अफ आर्ट' मा रहेको तेह्रौं शताब्दीको 'खादिरावती तारा' को मूर्ति 'जेम्समार्सल' को संग्रहालय मिचिगनमा रहेको सत्रौं शताब्दीको 'स्वेत तारा' आदिको मूर्तिलाई लिन सकिन्छ *(क्रेमरिश, १९६४ : १३३, १४०)* ।

थोरै मात्रामा भए पनि धातुमूर्तिको ज्वालावली र मूर्तिको मुकुटलाई चोसो परेको देखाउनु यस कालको विशेषता देखिन्छ । बाह्रौं–तेह्रौं शताब्दीतिर बनेका कतिपय बुद्ध मूर्तिहरूमा त तीन चोसो परेको मुकुट पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति साँखुबाट प्राप्त हाल राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको बाह्रौं–तेह्रौं शताब्दीको बुद्धमूर्तिलाई लिन सकिन्छ । यसैगरी चोसो परेको ज्वालावलीहरू यस कालका प्रायजसो धातुमूर्तिहरूमा देखिन्छन् । साथै मूर्तिका प्रभामण्डलहरू पनि मास्तिरपट्टि चोसोकार रूपमा नै धातुमूर्तिकारले बनाएको पाइन्छ । उदाहरणका निमित्त दशौं शताब्दीको विष्णुको मूर्ति, सत्रौं शताब्दीको गणेश र कुमारको मूर्तिमा ज्वालावलीलाई लिन सकिन्छ *(पाल, १९७५, भाग–१, १०९, ११८, ११९)* ।

मध्यकालीन धातुमूर्तिहरू सबै प्रतिमाशास्त्रीय निर्देशनअनुसारको आङ्गिक तालमेलयुक्त देखिँदैन । खासगरी तन्त्रयानी प्रभावद्वारा निर्मित मूर्तिहरूमा आंगिक तालमेल भएको पाइदैन । यिनीहरूको शरीर रचना समानुपातिक शैली धातुमूर्तिकारले आंगिकार गरेको छैन, जसले गर्दा मूर्तिको स्वाभाविकता र यथार्थ प्रस्तुतीकरणमा निक्कै न्यूनता देखापर्दछ । उदाहरणका निमित्त दशौं–एघारौं शताब्दीको एक रिसाहा देवता, सत्रौं शताब्दीको तारा, एघारौं शताब्दीको तारा आदिका मूर्तिहरूलाई लिन सकिन्छ *(ऐजन, ५३, ५४)* ।

मल्लकालमा बनेका धातुका मूर्तिहरूको शारीरिक संरचना हृष्टपुष्ट रूपमा नै गरिएको भए तापनि यिनीहरूको अनुहार भने निक्कै लाम्चो, उन्नत ललाट आँखाका कोसहरू लाम्चा, प्रष्ट चिउँडो र ठाडा कान बनाएको पाइन्छ । कतिपय बुद्धमूर्तिहरूमा लिच्छविकालमा झैं शिरमा विन्दुयुक्त उष्णीष देखाइएको पाइन्छ । उदाहरणका लागि ईस्वीको चौधौं–पन्ध्रौं शताब्दीतिर निर्माण भएको न्यूयोर्क संग्रहालयको बुद्धमूर्तिलाई लिन सकिन्छ *(जोशी, २०३५, १२)* । यस बाहेक मुकुटयुक्त मूर्तिहरूमा दुवै कान पछाडिपट्टि बुट्टाहरू बनाउनु यस कालका धातुमूर्तिकलाको विशेषता देखिन्छ ।

चौधौं शताब्दीताकादेखि तिब्बतमा प्रचलित चिनियाँ शैलीको प्रभाव पनि कतिपय नेपाली धातुहरूमा परेको पाइन्छ । नेपाली मूर्तिकारले चिनियाँ शैलीकै अनुरूप मूर्तिहरू चीन पठाउन थाले । फलस्वरूप पन्ध्रौं–सोह्रौं शताब्दीताकादेखि चिम्सा आँखा भएको र आँखाको कोस मास्तिर तन्किएको, आँखाको स्वरूप पनि केही लाम्चो देखिने, ओठको दुई पट्टिको कुना माथितिर उठेको र नारी मूर्तिहरूमा नजोडिने गरी स-साना स्तनहरू बनाएको धातुमूर्तिहरू निर्माण गरियो ।

मल्लकालमा निर्मित गरिएका धातुमूर्तिहरू धातु पिटानी र मैन पद्धति दुवैबाट निर्माण गरिएका छन् । तर धातु पिटानीभन्दा पनि मैन पद्धतिबाट यस युगमा धातुमूर्तिहरू

बनिए। मैन पद्धतिमा पनि खासगरी ठोस मूर्तिहरूभन्दा 'खोक्रा' मूर्तिहरू बनाउने सिलसिला यस युगमा ज्यादा चल्यो। फलस्वरूप अनेकौं खोक्रा मूर्तिहरूको निर्माण मल्ल कालको अन्तसम्म भइरहेको पाइन्छ। यस बाहेक धातु मूर्तिकारले मूर्तिका अङ्गप्रत्यङ्गहरू एवं आभूषणहरू बेग्लाबेग्लै ढलौटद्वारा निर्माण गरी पछिबाट यस्ता अङ्गप्रत्यङ्गहरू जोडी सिङ्गो मूर्ति बनाउने र यसरी तयार भएको मूर्तिमा अलग किसिमले तयार पारिएका आभूषणहरू पछिबाट जोडिदिने गरेको पाइन्छ। खासगरी धेरैहातखुट्टा भएका तन्त्रयानी देवताहरूको निर्माण गर्दा धातुमूर्तिकारले यस शैलीलाई अपनाएको देखिन्छ। यसताकाका धातुमूर्तिकारले मूर्तिमा अनेकौं किसिमका मुकुट, माला, हार, केयुर, बाला आदि आभूषणहरूले मूर्तिलाई सजाउनुका साथै अनेकौं पत्थरका 'यूँ' हरू, रत्नहरू एवं मणि माणिक्यहरूले धातुमूर्तिलाई आकर्षणका लागि सजाएको पाइन्छ। उदाहरणका निमित्त पन्ध्रौं शताब्दीको तान्त्रिक देवी, बाह्रौं–तेह्रौं शताब्दीको हेवज्र, ईस्वी सम्वत् १७८४ को शक्ति सहितको भैरवको मूर्ति आदिलाई लिन सकिन्छ *(पाल, १९७५ : भाग–१ ४६, ४९, ९८)*।

मल्लकालका धातुमूर्तिहरूको पादपीठमा प्रायजसो दोहोरो कमलको फूल बनाएको पाइन्छ। उदाहरणको रूपमा आठौं–नवौं शताब्दीको शाक्यमुनि बुद्धाको धातुमूर्तिलाई लिन सकिन्छ *(ऐजन, २४)*। यस बाहेक यस युगमा बनेका प्रायगरी तामाका मूर्तिहरूमा सुनको मोलम्वाको प्रयोग भएको पान्छ। सुनलाई पारोसँग मिसाएर खलमा पिंदेर मोलम्वा तयार गरिन्थ्यो।

मल्लकालीन केही उल्लेखनीय धातुमूर्तिहरूको विवरण

१. वोष्टन म्युजियमको विष्णुको मूर्ति

मध्यकालीन धातुमूर्तिकारले बनाएको चतुर्बाहु विष्णुको एउटा मूर्ति अमेरिकाको 'म्यूजियम अफ फाइन आर्ट वोष्टन' मा रहेको छ। सत्यमोहन जोशीले आफ्नो पुस्तक नेपाली धातुमूर्तिकलाको विकासक्रममा रहेको चित्र सूचीको क्रमसंख्या सातमा यस मूर्तिको उल्लेख गर्नुभएको छ। साथै मूर्तिको चित्र समेत प्रकाशित गर्नुभएको छ *(जोशी, २०३५ : २४ पछि)*। विष्णुको यो मूर्ति समभङ्ग मुद्रामा एउटा अन्डाकार आसनमाथि उभिएको देखाइएको छ। यस मूर्तिका चार हातहरूमध्ये दाहिनेपट्टिको माथिल्लो हात टुटेको हुनाले त्यसमा के आयुध थियो भन्न सकिदैन तर तल्लो हातमा तलतिरपट्टि हात झारेर 'पद्मबीज' समातेको देखिन्छ। मूर्तिको बायाँपट्टिको तल्लो हात तलतिर झरेको अवस्थामा रहेको छ, जसले शंखलाई तेर्सो पारेर समातेको छ। बायाँपट्टिको माथिल्लो हात माथि कुमतिर फर्केको छ। जसले गदाको बिंड समातेको देखिन्छ। गदाको 'बिंड' को माथितिरको भाग भने देखिंदैन। सायद यो फुस्केर वा भाँचिएर हराएको हुनुपर्दछ। तीनवटा हातमा क्रमश: पद्मबीज, शंख र गदा देखिएको हुनाले दाहिनेपट्टिको माथिल्लो हातमा चक्र थियो होला भन्ने कुरामा शंका रहँदैन। हत्केलानेरबाट यो हात भाँचिएरको वा टुटेको हुनाले हत्केला सहित चक्र पनि हराई बेपत्ता भएको देखिन्छ।

यस विष्णुमूर्तिको सम्पूर्ण शरीरको संरचना बलिष्ठ र हृष्टपुष्ट देखाइएको छ। मूर्तिकारले यस मूर्तिको अनुहार केही घोप्टो गरी बनाएको भए तापनि अनुहारमा लाम्चा

आँखा, चुच्चे नाक, पातलो ओठ, सानो चिउँडो बढो कुशलताका साथ बनाइएको छ। यसको सम्पूर्ण अनुहार लाम्चो छ। साथै निधार चेप्टो र उन्नत बनाइएको छ। मूर्तिका शिरमा ज्यादै अलंकृत मुकुट बनाइएको छ जसको अघिल्तिरको भाग मण्डालाकार एवं चक्र आकारको छ। कानपछाडि पर्ने मुकुटको भागमा समेत फुर्काहरू देखिन्छन्। मुकुट भित्रबाट घुँघरिएको कपाल दायाँ–बायाँ काँधमा पुगेको देखापर्दछ। मूर्तिका कानमा गोलाकार कर्ण कुण्डलहरू देखिन्छन् भने मूर्तिको गलामा दोहोरो कण्ठहार छ, जसको मध्य भागमा फूलजस्तो आकृति बनाइएको छ। कम्मरदेखि माथितिरको भागमा कुनै पनि वस्त्र छैन मात्र देब्रे काँधदेखि दाहिने तिघ्रासम्म पुगेको यज्ञोपवित देखाइएको छ। मूर्तिको नाइटो गोलाकार र गहिरो देखाइएको छ र कम्मर, छाती र चाकको दाँजोमा ज्यादै छिनेको बनाइएको छ। चारै हातका पाखुरामा दोहोरो घेरा भएको केयुर नाडीमा बाला बनाइएको छ। नाइटोदेखि मुन्तिरको भागमा भने पटुकाले कसेको धोती बनाइएको छ। पटुकाको एउटा भाग तिघ्राबाट गोलाकार रूपमा घुमेर पुनः कम्मर मै बाँधिन पुगेको छ। धोतीको बीचको फुर्को दुई तिघ्राको बीच हुँदै तल नलीखुट्टाको छेउसम्म पुगेको देखिन्छ। धोतीको यो फुर्को घुँडा छेउबाट ६ तहमा विभाजित हुनुका साथै मुजा–मुजा परेको देखिन्छ। धोतीका अरू दुई फुर्काहरू मूर्तिका तिघ्राको दायाँ–बायाँ छेउबाट तल झरी पैतालानेर दायाँ–बायाँ रहेका पात आकारको आकर्षक आधारहरूमाथि आधारित हुन पुगेका छन्। यी दुवै धोतीका फुर्काहरूको पनि तल्लो छेउमा दुई तह देखापर्दछ। समष्टिमा मूर्तिकारले विष्णुको धोती बनाउन ज्यादै मिहनेत गरेको देखिन्छ। विष्णुका खुट्टामा गोलाकार कल्लीहरू बनाइएको छ। झ्वाट्ट हेर्दा यो विष्णुमूर्ति केही होचो आंगिक अनुपत भएको देखिन्छ। यसका साथै यसका उठेका वक्षस्थलहरूले गर्दा यो मूर्ति नारीमूर्ति जस्तो पनि देखिन्छ। जोशीले यस विष्णुमूर्तिलाई १५ औं १६ औं शताब्दीतिर निर्माण भएको मान्नु भएको छ। यो विष्णुमूर्ति खोक्रो गरी ढालिएको मूर्ति हो। यो मूर्ति प्रभामण्डल विहीन मूर्ति हो। (चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)

२. लसएन्जेलस काउन्टी म्युजियमको बुद्धमूर्ति

संयुक्त राज्य अमेरिकाको लसएन्जेलस काउन्टी म्युजियममा दुवै खुट्टा एकअर्कामाथि राखी पलेटी कसेर बसेको एउटा बुद्धमूर्ति रहेको छ। यस म्यूजियमले यो बुद्धमूर्ति 'नास्ली एन्ट एलिस हेरामेनिक कलेक्सन' बाट किनेर राखेको हो। यो बुद्धमूर्तिलाई पालले नवौं शताब्दीतिरको बुद्धमूर्ति मानेका छन्। साथै आफ्नो कृति 'द आर्ट अफ नेपाल, भाग–१' मा यस मूर्तिको चित्र प्रकाशन गरेका छन् *(पाल १९७४ : भाग–१, चित्र नं. २६)*। यस मूर्तिको कुल उचाइ ११.७ से. मी. रहेको छ। यस मूर्तिको शरीर रचना हृष्टपुष्ट र कसिएको छ। अनुहार त्यति लाम्चो नभएर केही गोलाकारयुक्त छ। नाक चुच्चो, चिउँडो सानो, कान ठाडो र आँखा अर्धउन्मिलित अवस्थामा देखाइएको छ। मूर्तिका कानमा गोलाकार कर्ण कुण्डल देखिन्छन् भने शिरमा घुँघुरिएको कपालको पगरी गुथेर बीचमा जुरो बाँधिएको शिरको पृष्ठ भागमा प्रभामण्डल बनाइएको छ। जो गोलाकार हुनुका साथै मास्तिरपट्टि चोसाकार हुन पुगेको छ। प्रभामण्डलको चारै कुना ज्वालावलीयुक्त छ। मूर्तिको गलामा माला छ र

टाउकामा विन्दुयुक्त उष्णीष स्पष्टसँग अंकित देखिन्छ । बुद्धको शरीरको तल्लो भागमा कम्मरमा बाँधिएको धोती देखिन्छ भने माथिल्लो भाग संघातीले छोपेको देखाउन मूर्तिकारले बुद्धको हत्केला नजिकै नाडीमा संघातीको घेराको उभार देखाएको छ । कलाकारले वुद्धलाई पुष्ट गालायुक्त र ध्यान मग्न अवस्थामा देखाएको छ । ध्यान अवस्थामा बसेको वुद्धको यस मूर्तिको काखमा उत्तानो परेर रहेको देब्रे हातमाथि उत्तानै अवस्थामा दाहिने हात केही कोप्रो परिरहेको छ, जसमा भिक्षापात्र देखिन्छ । वुद्ध वसेको आसन भने केही मोटो अन्डाकार धातुवाट वनेको छ । वुद्धको यस धातुमूर्तिले साधापन, स्वाभाविकता र लयात्मकतालाई प्रदर्शित गर्दछ । यस मूर्तिमा पाल कलाशैलीको त्यति प्रभाव देखा पर्दैन बरु यो मूर्ति निमार्ण ताकासम्म नेपाली धातुकलामा त्यति ह्रास नआइसकेको प्रमाण यस मूर्तिले अघि सार्दछ । खासगरी भिक्षापत्र सहित ध्यानमग्न अवस्थामा बसेको बुद्ध धातुमूर्तिहरूमध्ये यस मूर्तिलाई प्रथम धातुमूर्ति मान्न सकिन्छ । (चित्र नं. २ हेर्नुहोस्)

३. न्यूयोर्कको बज्रपाणि बोधिसत्व

'क्रिस्टेन हुमेन' का निजी संग्रहालयमा अमेरिकामा बज्रपाणि बोधिसत्वको एउटा धातुमूर्ति संग्रहित छ । यो धातुमूर्ति नेपालमा बनेको धातुमूर्ति हो भन्ने ठहर भएको छ । यस धातुमूर्तिलाई पालले आठौं शताब्दीका मानेका छन् साथै आफ्नो कृति 'आर्ट अफ नेपाल' को प्रथम भागमा चित्र समेत प्रकाशन गरेका छन् *(पाल, १९७४ : चित्र २०३)* ।

बज्रपाणि वोधिसत्वको यो मूर्ति दुई भुजा भएको उभिएको (स्थानक) मूर्ति हो । बज्रपाणिको यो मूर्ति गोलाकार, खोक्रो पद्मपीठमाथि उभिएको छ । यस पद्मपीठसितै देब्रेतिर जोडिएर अर्को सानो गोलाकार पद्मपीठ पनि छ जसमाथि छोटो र सानो बज्र पुरुष उभिएको देखाइएको छ । यो बज्रपुरुष समभङ्ग मुद्रामा आफ्ना छातीमा दुवै हात बाँधी घुँडासम्म आउने धोती लगाएर तथा कम्मरमा पटुका बेरेर उभिएको छ । उसका कानमा गोलाकार कुण्डल र हातमा वालाकार आकृति देखिन्छन् । बज्रको प्रतीक यस बज्रपुरुषको टाउकामाथि बज्रपाणिको देब्रे हात आशीर्वाद मुद्रामा रहेको बज्रपुरुषको शिरमाथि उष्णीष देखापर्दछ । उसको अनुहार लाम्चो र आँखा बज्रपाणि झैं उन्मिलित छन् । कानका पछिल्लो भागबाट उसका घुँघुरिएका कपाल काँधसम्म झरेका छन् । वज्रपाणिको शरीर संरचना पनि केही बाङ्गो आकारमा गरिएको छ । बज्रपाणिको अनुहार लाम्चो, ठूलो र ठाडा कान, अर्धउन्मिलित आँखा, उन्नत ललाट चुच्चे नाक, सानो चिउँडो र केही मोटा ओठ बनाइएको छ । यिनको शिरमा मुकुट छ, जसको माथिल्लो भाग वीचबाट दुई फ्याक भएको देखिन्छ र देब्रेतिरको फ्याक निकै मोटो रूपमा देब्रे कानतर्फ मोडिएको देखापर्दछ । बज्रपाणिका कानमा ठूला–ठूला कुण्डलहरू देखापर्दछन् भने उनको गलामा हार छ, पाखुरामा केयुर छ र नाडीमा बाला छ । कम्मरदेखि मुन्तिर बज्रपाणिले धोती लगाएका छन् जसको वीचको फुर्को दुई तिघ्राको बीचबाट तल पादपीठसम्म आइपुगेको छ । कम्मरमा आकर्षक पेटीले धोती बाँधिएको छ भने देब्रेतर्फबाट दाहिने तिघ्रासम्म छड्के पारेर पटुका बाँधिएको छ जसको एउटा लप्का धारीदार मुजासहित दाहिने पैतालासम्म पुगेको देखिन्छ । बज्रपाणिको देब्रे काँधदेखि दाहिने घुंडासम्म नै पुग्ने गरी शरीरमा यज्ञोपवित

देखिन्छ। वज्रपाणिको दाहिने हात भने मास्तिर फर्केको र दाहिने वक्षस्थलसम्म पुगी वज्र समातेको अवस्थामा रहेको देखिन्छ। वज्रपाणिको माथिल्लो शरीरको अङ्ग नाङ्गो देखापर्दछ। वज्रपाणिको यस मूर्तिमा कुनै प्रकारको प्रभामण्डल देखापर्दैन। यस मूर्तिको अनुहारको बनौट शरीर संरचना, आभूषणको प्रयोग आदिमा प्रष्ट रूपमा गुप्त कलाशैलीको प्रभाव देखापर्दछ। त्यसैले यो मूर्तिलाई लिच्छविकालको धातुमूर्तिहरूको लहरमा राख्नुपर्दछ। बायाँतर्फ शरीर मर्काई बनाइएको वज्रपाणिको यो स्थानक मूर्ति ज्यादै आकर्षक र लयात्मकतायुक्त रहेको छ। (चित्र नं. ३ हेर्नुहोस्)

४. क्वावहाको अवलोकितेश्वरको मूर्ति

पाटनको हिरण्यवर्ण महाविहारलाई स्थानीय रूपमा 'क्वावाहा' भनिन्छ। यसै क्वावाहाको प्राङ्गणको भित्तामा कुमार स्वामीले नवौं शताब्दी मिति तोकेको र पालले चौधौं शताब्दी मिति तोकेको अवलोकितेश्वरको एउटा धातुमूर्ति राखिएको छ *(पाल, १९७४ : भाग–१, ११९, चित्र नं. १९६)*। यो मूर्ति भारतको अजन्ता गुफा नं. १ मा रहेको वोधिसत्व पद्मपाणिको मूर्तिसित र वोष्टन म्युजियमा रहेको पद्मपाणिको मूर्तिसित मिल्दोजुल्दो रहेको छ *(ऐजन)*। अवलोकितेश्वरको यो धातुमूर्ति चारपाटे पादपीठमाथि समभङ्ग मुद्रामा उभिएको (स्थानक) मूर्ति हो। मूर्तिकारले यस मूर्तिलाई हृष्टपुष्ट रूपमा बनाएको छ। यसको दाहिने हात, दाहिने घुँडासम्म पुगी 'वरद' मुद्रामा देखापर्दछ भने देब्रे हात देब्रे घुँडादेखि अलिक माथि अंकुश मुद्रामा देखिन्छ। यसको पाखुरामा केयुर र नाडीमा वाला रहेका छन्। यसको अनुहार निक्कै लाम्चो, चुच्चे नाक, प्रष्ट चिउँडो, लाम्चा आँखी भौं, अर्ध उन्मिलित आँखा रहेका छन्। यसका कानमा कर्ण कुण्डल तथा शिरमा तीनचोसे मुकुट देखिन्छ। यसको पछाडिपट्टि शीर्ष भागमा पनि किनारमा ज्वालावली रहेको तीनकुने प्रभामण्डल देखिन्छ। अवलोकितेश्वरको घाँटीमा दोहोरो घेरा भएको र फुर्का जोडिएको हार देखिन्छ। कम्मरदेखि मास्तिरको भाग पूरै उदाङ्ग छ भने कम्मरमा कम्मर पेटी र पटुका बाँधिएको छ। पटुकाको घेरा तिघ्राको तल्लो भागसम्म पुगेर घुमेको छ। कम्मरमा बाँधिएको धोतीको लप्का दुई तिघ्राको बीचबाट रेसादार तह–तह भएर तल पादपीठसम्म पुगेको छ। अवलोकितेश्वरका खुट्टामा ठूला–ठूला कल्ली देखिन्छन्। देब्रे काँधबाट यज्ञोपवित दाहिने तिघ्रासम्म पटुकाको फेरो नजिकै पुगेको देखिन्छ। पालले यस मूर्तिमा पाइने लयात्मकताका ठाउँमा पाइने कठोरताको कारणले गर्दा नै यसलाई नवौं शताब्दीको नमानेर चौधौं शताब्दीतिरको मानेका हुन्। अवलोकितेश्वरको यस मूर्तिको पृष्ठ भागमा जोडिएको सम्पूर्ण धातु फलकका किनाराहरूमा ज्वालाबली बनाइएको छ। (चित्र नं. ४ हेर्नुहोस्)

५. राष्ट्रिय संग्रहालयको महिषसम्वरको मूर्ति

सोह्रौं–सत्रौं शताब्दीताकादेखि सम्वरका धातुमूर्तिहरू नेपाली मूर्तिकारले बनाएको देखिन्छ। सम्वरका धातु मूर्तिहरू मल्ल युगको नौलो देन हो। यसताका नेपाली मूर्तिकारले सम्वरको मूर्ति बनाउने नयाँ प्रयोग सुरु गरेको देखिन्छ। फलस्वरूप क्रुद्ध, भयंकर, नाङ्गो र कामातुर देखिने अनेकौं हातखुट्टाहरू भएका सम्वरमूर्तिहरू यस कालमा बनाइए। यस

कालमा बनेका उल्लेखनीय सम्वरका धातुमूर्तिहरू बज्रयानी एवं तान्त्रिक देवताका मूर्ति हुन् । यस मूर्तिका चौबीसवटा हात र सोह्रवटा खुट्टा देखाइएका छन् । यस मूर्तिका चौबीसवटै हातमा चौबीस किसिमकै आयुध देखिन्छन् । शरीरको सम्पूर्ण भाग उदाङ्गो र नाङ्गो छ तर शरीरको संरचना भने हृष्टपुष्ट रूपमा गरिएको छ । यसको वक्षस्थल पुष्ट छ । कम्मर र पेटको भाग केही ठूलो बनाइएको छ । सम्वरका शिरहरू तीन तहमा बनेका छन् । पहिलो र दोस्रो तहमा चारै दिशामा चारवटा शिर छन् भने सबैभन्दा माथिल्लो तेस्रो तहमा एउटा मात्रै शिर देखिन्छ । सम्वरका कुल शिर नौवटा देखिन्छन् । पहिलो तहको मुख्य शिर राँगो वा भैंसीको आकृतिमा निर्मित गरिएको छ । शिरको दुई छेउमा सिंग बनाइएको छ । पहिलो तहका शिरमाथिका शिरहरू भने डरलाग्दा र राक्षसी आकारका छन् । झट्ट हेर्दा शिरहरू आकाश भैरवका शिरहरू जस्ता देखिन्छन् । महिष सम्वरको शरीर रचना चाहिं मानवाकृतिको रहेको छ । महिष सम्वरले घुँडादेखि मुनिसम्म पुग्ने गलामा लामो माला लगाएको छ जसको तल्लो भागमा आठवटा घण्टीहरू झुन्डाइएको देखिन्छ । यसैगरी महिष सम्वरका कानहरूमा ठूला-ठूला कुण्डलहरू देखिन्छन् । महिष सम्वरका अगाडिपट्टिका दाहिने–देब्रे छेउका दुई हातहरू कम्मरसम्म उठेका छन् जसमा बेग्लाबेग्लै आयुध रहेका छन् तर यसैसँग जोडिएका अरू दुई हात भने पाखुराको माथिल्लो भागसम्म मात्र देखिन्छन् । बाँकी भाग र खुस्केर वा टुटेर गएको देखिन्छ । महिष सम्वरको कम्मरमा कन्दनी छ जसको तल्लो भाग उसको जननेन्द्रियदेखि मुन्तिरबाट घुमेको देखिन्छ । महिष सम्वरका खुट्टाहरू आलिढ आसनमा रहेका छन् । सम्वरको शिरको पृष्ठ भागमा मास्तिर चोसो परेको पातको आकारको ज्वालावलीसहितको प्रभामण्डल छ भने सम्वरका सबै शिरहरूमा अलंकृत मुकुट देखिन्छ । सम्वरका हातका नाडीमा बाला र पाखुरामा केयुर देखिन्छ । (चित्र नं. ५ हेर्नुहोस्)

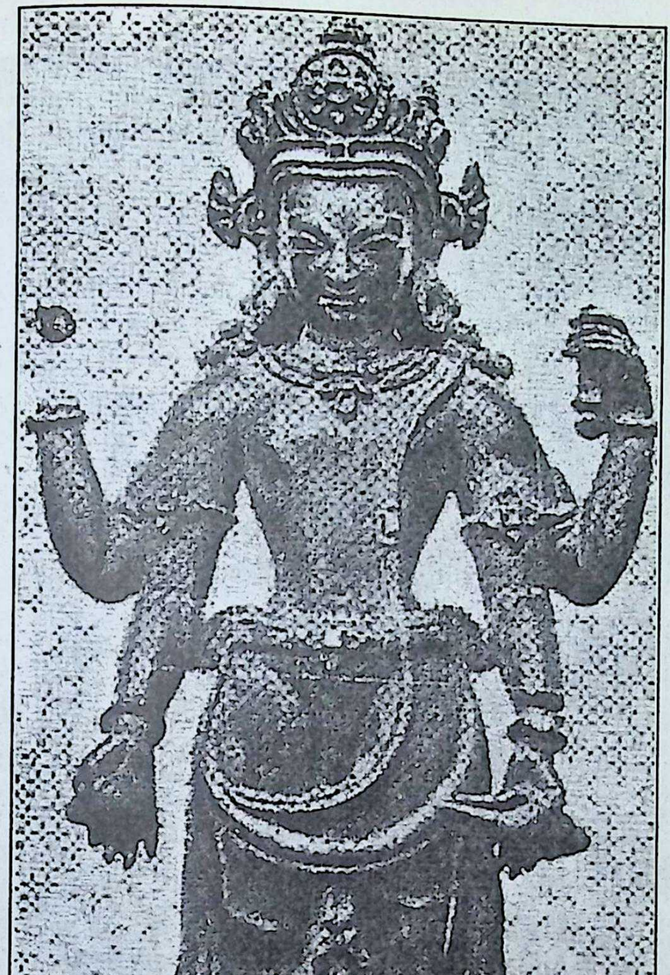
६. राष्ट्रिय धातुकला संग्रहालय ललितपुरको इन्द्र

राष्ट्रिय धातुकला संग्रहालय ललितपुरमा धातुको एउटा मूर्ति संग्रहित छ । सत्यमोहन जोशीले इन्द्रको यो धातु मूर्तिको चित्र आफ्नो पुस्तक नेपाली धातुमूर्तिको विकास क्रममा प्रकाशित गर्नु भएको छ *(जोशी, २०३५, ४० पछि, चि. नं. ६)* । मल्लकालमा बनेका धातुका इन्द्रमूर्तिहरू भारतका धातुमूर्तिकारले समेत नबनाएको कुरा पालले लेखेको पाइन्छ *(पाल, १९७४ : १३७)* । यस अर्थमा यो इन्द्रको धातुमूर्ति धातुमूर्तिकलाको लहरमा उल्लेखनीय देखापर्दछ । पालले उल्लेख गर्नु भएको नेपालमा बनेको हाल वेष्टन म्युजियममा रहेको इन्द्रको धातु मूर्ति र लसएन्जलसको संग्रहालयमा रहेको *(ऐजन)* इन्द्रको धातुमूर्ति सरह नै यो धातुमूर्ति 'महाराजलीला' नामक आसनमा बसेको इन्द्रको मूर्ति हो । यस आसनमा बसेको इन्द्रको देब्रे खुट्टा पलेटी कस्सिएको छ, जसको पैताला उत्तानो छ भने दाहिने खुट्टा घुँडाबाट मोडिएर देब्रे खुट्टाको पैताला नजिकै टेकिएको अवस्थामा रहेको छ । इन्द्रका दुईवटा हातहरू रहेका छन्, जसमध्ये देब्रे हात, देब्रे खुट्टाको घुँडानेर आसनमा टेकाइएको छ भने दाहिने हात छातीसम्म उठाई 'अभय' मुद्रा प्रदर्शित गरिराखेको छ । दुई तहको पद्मपीठमाथि यस मूर्ति बनाइएको छ । माथिल्लो तहको पद्मपीठको घेरा विन्दुशैलीमा बनेको छ । इन्द्रको

यो मूर्तिमा ज्यादै आभूषण एवं बुट्टाहरूको प्रयोग गरिएको छ । प्रशस्त अलंकरणको कारणले नै यो धातुमूर्ति ज्यादै आकर्षक देखिन्छ । इन्द्रको अनुहार लाम्चो बनाइएको छ भने आँखीभौंहरू फराकिला बनाइएका छन् । आँखा अर्धउन्मिलित, सानो नाक, उन्नत ललाट र ललाटका बीचमा शिवको जस्तो तेर्सो आँखा बनाइएको छ, जो तेस्रो रूपमा बनाइएको छ । वैदिक ग्रन्थमा इन्द्रलाई हजार आँखावाला भनिएको छ । यिनै हजार आँखाको प्रतीक स्वरूप यो तेस्रो आँखा बनाइएको छ *(ऐजन)* । इन्द्रको शिरमा अलंकृत र आकर्षित मुकुट देखापर्दछ । मुकुटको माथिल्लो भाग जुरो आकारमा बनाइएको छ । मुकुटपछाडिको शीर्ष भागमा घोडाको टाप आकारको ज्वालावलीसहितको प्रभामण्डल बनाइएको छ । इन्द्रको शिरको पछाडिपट्टिको भागमा पनि अलंकरण गरिएको पाइन्छ । इन्द्रका हातमा बाला र पाखुरामा केयुर लगाइएको छ । उनको गलामा हार तथा गलादेखि छातीसम्म पुग्ने गरी शरीरमा यज्ञोपवित देखिन्छ । उनका कानमा ठूला–ठूला कुण्डलहरू लगाइएका छन् । उनका कम्मरमा ज्यादै मेहनतसँग अलंकरण गरिएको कम्मरपेटी देखिन्छ । यस मुनि उनले धोती लगाएको देखिन्छ । मुजाहरू तिघ्राका बीचमा र दुवै तिघ्रामा प्रष्ट देखिन्छन् । इन्द्रले खुट्टामा कल्ली लगायत गोलीगाँठा छेउमा र घुँडासम्म आकर्षक गहनाहरू लगाएको देखिन्छ । इन्द्रको दुवै हातको पछिल्लतिरको छेउबाट नालसहितका अलंकरणयुक्त फर्किएका कमल पुष्पहरू बनाइएका छन् । सम्पूर्ण इन्द्रको मूर्ति धातुको चेप्टो र गोलाकार पातोद्वारा घेरिएको छ जसको शीर्ष भाग केही चोसो परेको छ । यस धातुको पाताको बाहिर किनार र भित्री किनारमा क्रमशः बाहिर फर्केको र भित्र फर्केको ज्वालावली बनाइएको छ भने बीचको भागमा जम्मा प्रन्ध्रवटा फक्रिएका कमल फूलका आकृतिहरू बनेका छन् जसलाई लहरादार शैलीमा बनाइएको छ । यसप्रकार यो इन्द्रको मूर्ति ज्यादै अलंकृत धातुमूर्तिको एउटा नमुना देखिन्छ ।

७. राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको नामसंगीतिको मूर्ति

प्रतिमाशास्त्रअनुसार नामसंगीति नामक देवता सेतो वर्ण, बाह्र हाते वज्रपर्याकार्षसनमा रहेको हुनुपर्दछ । तर काठमाडौं राष्ट्रिय संग्रहालय छाउनीमा रहेको नामसंगीति दश हाते धातु मूर्तिको रूपमा देखिन्छ । यी नामसंगीतिको अवतार मानिएको छ । छउनी संग्रहालयमा रहेको नामसंगीतिको धातुको मूर्तिका दश हातहरूमध्ये दुई हात 'वितर्क' मुद्रामा, दुई हातले पात्र समातेको अन्य दुई हातले पात्रमा केही हालिरहेको अथवा अञ्जलि मुद्रामा, दुई हात टाउका माथि नमस्कार मुद्रामा र बाँकी दुई हात दाहिने र देब्रेपट्टि काँधसम्म उठाई केही सामग्री समातेको अवस्थामा देखिन्छ । उनको अनुहार लाम्चो, चोसो परेका आँखाहरू, मुख र नाक सानो र उन्नत ललाट देखिन्छ । उनका शिरमा अलंकृत मुकुट छ भने उनको शिरको पछिल्लो भागमा मास्तिर चुच्चो र बीचको भाग फराकिलो एवं चोसोयुक्त, बुट्टायुक्त प्रभामण्डल रहेको छ । यसैगरी उनका गलामा आकर्षक ढङ्गले तयार पारिएका कण्ठाहार छ नाडीमा बाला र पाखुरामा केयुर छ । नामसंगीति पलेटी कसेर देब्रे खुट्टामाथि दाहिने खुट्टा राखेर सुखासनमा बसेको देखिन्छ । यस धातुमूर्तिलाई चौधौं शताब्दीतिर निर्माण गरिएको मानिन्छ । वर्तमान समयमा यो मूर्ति राष्ट्रिय संग्रहालयमा देखिंदैन ।



१. वोष्टन म्युजियमको विष्णुको मूर्ति

२. लसएन्जेल्स काउन्टी म्युजियमको बुद्धमूर्ति

३. न्यूयोर्कको बज्रपाणि बोधिसत्त्व

४. क्वाहाकी अवलोकितेश्वरको मूर्ति

५. राष्ट्रिय संग्रहालयको महिषसम्वरको मूर्ति

अध्याय–छ

नेपाली चित्रकला

चित्रकलाको इतिहास

प्राग् ऐतिहासिक मान्छे वा आदिम ढुङ्गे युगहरूसितै चित्रकलाको इतिहास पनि सुरु हुन्छ । हजारौं–हजारौं वर्ष पहिलेदेखि नै मान्छेले आफूले आत्मानुभूति गरेको सौन्दर्य एवं दृश्यलाई चित्रद्वारा अभिव्यक्त गर्न सुरु गरेको पाइन्छ । यस बाहेक भाषा र लिपिका आविष्कार हुनुभन्दा अगाडि मानिसले चित्रहरूकै माध्यमबाट वा चित्र लिपिको माध्यमबाट नै आफ्ना भावना एवं अनुभूतिहरूको प्रस्तुतीकरण गऱ्यो । उच्च पूरा पाषाणयुगताकाका स्पेन, हङ्गेरी, रुस, फ्रान्स र भारतका विभिन्न गुफाहरूमा पाइएका चित्रका नमुनाहरू र सिङ, हात्ती दाँत र पाषाण खण्डका उपकरणहरूमा बनाइएका मानव, पशु र अलंकरण चित्रहरू नै चित्रकलाका प्रारम्भिक इतिहासका नमुनाहरू हुन् *(वर्किट, १९६३ : १३७–३८)*। जरायेा, घोडा र विनसका भित्तामा कोरिएका चित्रहरू लगायत हात्ती दाँतमा बनिएका साना-साना नारी चित्रहरूको सुरुवात त्यसताकादेखि नै चित्रकलाको इतिहासमा भएको मानिन्छ ।

हिन्दूहरूमा चित्र लेख्ने परम्परा वैदिक साहित्यको युगको सुरुदेखि नै कायम रहेको देखिन्छ । उपनिषद्हरूमा चित्रकारको ब्रुसलाई मानिसको शरीर आत्मासँग तुलना गरिएको छ । उत्तर रामचरित्रमा राम, लक्ष्मण र सीताको मन एउटा चित्रले आकर्षिक गरेको वर्णन परेको छ । महाभारतमा पनि द्रौपदी चिरहरणको एउटा चित्रको उल्लेख आउँदछ । पुनः रामायण मै 'चित्रशाला' को उल्लेख पाइन्छ । यसैगरी कतिपय बौद्ध वाङ्मयहरूमा भिक्षुणीहरूलाई चित्रशालामा पस्न नदिएको विवरण पाइन्छ । वात्सायनको कामसूत्रमा चौसठ्ठी कलाहरूमध्ये एउटा चित्रकला हो भनिएको छ र चित्रकलाका ६ प्रकारका विधिहरू (१. रूपभेद, २. प्रमाणम्, ३. भाव, ४. लावण्य योजनम्, ५. सादृश्यम् र ६. वर्णित भङ्ग) को उल्लेख परेको छ ।

नेपालमा चित्रकलाको प्राचीनता एवं ऐतिहासिकताका बारेमा ठोकुवा गर्न सकिंदैन । कारण प्राचीन चित्रकलाका नमुनाहरू प्रष्ट रूपमा एउटै पनि उपलब्ध छैनन् तर नेपाली किनकि चित्रकलाको इतिहास नेपाली मूर्तिकला सरह नै पुरानो छ भन्ने कुरामा संदेह छैन किनकि–

१. आफ्ना कल्पना र आध्यात्मिक भावनालाई ढुङ्गामा कुँद्ने मूर्तिकारहरूको युगमा चित्रकला थिएन भन्न मिल्दैन, साथै मल्लकालमा आएर देखिने चित्रकलाको विकसित रूप निश्चय नै समयको अत्यधिक लामो अन्तरालमा खारिएको थियो भन्न अत्युक्ति हुने छैन ।

२. लिच्छविकाल एवं त्यसभन्दा पनि अगाडिका प्रस्तर मूर्तिहरूको निर्माण एकदमै अनुपात मिलाएर एवं समानुपातिक ढङ्गले सजीव र स्वाभाविक रूपमा गरिएको पाइन्छ । यस प्रसङ्गले त्यसताकाका प्रस्तर मूर्तिकारहरूले निश्चय नै प्रस्तर मूर्ति बनाउनुभन्दा अगाडि बनाइनु पर्ने मूर्तिको सुरु मै रेखाचित्र तयार गरेर त्यसैका आधारमा प्रस्तर मूर्ति निर्माण गरेको देखिन्छ ।

३. यस बाहेक लिच्छवि राजाहरूको मूलथलो उत्तर भारतको वैशाली भन्ने ठाउँ थियो । सौन्दर्यप्रतिको उनीहरूको प्रेम वैशालीदेखि नै निरन्तर रहिआएको थियो । यस्तो अवस्थामा कलाका विविध विकासमा ध्यान दिने लिच्छवि राजाहरूले चित्रकलाको विकासमा भने ध्यान पुऱ्याएनन् होला भन्न सकिंदैन ।

४. यस बाहेक लिच्छवि राजाका समयमा मानगृह, कैलाशकुट भवन, भद्राधिवास भवन जस्ता राजदरबारहरू थिए, जसको उल्लेख चिनिया स्रोतहरूमा पाइन्छ । चिनिया यात्रीहरूले आफ्नो विवरणमा यस्ता दरबारहरू चीनमा समेत नभएका उल्लेख गरेका छन् । लिच्छविकालीन यस्ता भव्य दरबारहरूमा निश्चय नै चित्रकारिता थियो भन्ने कुरामा शंका छैन । पाण्डे लेख्नु हुन्छ– "लिच्छविकालीन मानगृह, कैलाशकुट भवन र भद्राधिवास दरबार निश्चित् रूपमा विभिन्न चित्रहरूबाट सिंगारिएका थिए होलान् तर तिनीहरूको नमुना हालसम्म रहन सकेनन्" *(पाण्डे, १९६८ : ४१)* । चिनिया राजदूत वांगले दिएको विवरणअनुसार सातौं शताब्दीताका नेपाली घरहरूमा चाहे ती राजाका हुन्, चाहे ती सामन्तका वा ती सामान्य जनताका हुन्, काठद्वारा निर्मित गरिन्थ्यो र तिनीहरूको भित्ता भने चित्रकारितायुक्त हुने गर्दथ्यो *(राय, १९७२ : ४६, पाल, १९७४ : भाग–२, पृष्ठ १)* । खासगरी ध्यानी बुद्ध र पंचायनी देवताका चित्रहरू लेखाउने गर्दथे ।

५. अभिलेखात्मक रूपमा जम्मा लिच्छविकालीन चार अभिलेखहरू त्यसताकाको चित्रकलामा उल्लेखनीय देखिन्छन् । प्रथम अभिलेख तिथिमिति बिनाको चावहिलको अभिलेख हो । यस अभिलेखमा "किन्नरी जातक" को कथा कुँदिएको अनेक थरी चित्रले सुहाएको यो चैत्य" भन्ने वाक्यांश परेको छ *(बज्राचार्य, २०३० : १)* । यस अभिलेखलाई मानदेवभन्दा पूर्वको मानिन्छ । पालअनुसार– "किन्नरी जातकको

कथाअनुरूपको यो चित्रकला निश्चय नै भारतको अजन्ताको गुफाको भित्ते चित्र तथा गुप्तकालीन भित्ते चित्रसँग मिल्दाजुल्दा थिए होलान्" *(पाल, १९७४ : भाग २, पृ. ३)*। यसैगरी लिच्छविकालीन अर्को अभिलेख नक्साल नारायण चौरको अभिलेख हो जसमा "प्रसाद रथ चित्रेण" भनेर दरबारको बुर्जाको चित्रणको चर्चा परेको छ *(बज्राचार्य, २०३० : ५६५)*। यस प्रसङ्गले पनि लिच्छविकालमा दरबारका भित्ता एवं बुर्जाहरू चित्रकारितापूर्ण थिए भन्ने कुरा थाहा हुन्छ। यसैगरी साँगाको अंशुवर्माको सम्वत् ३२ को अभिलेखमा दरबारको भव्यताको वर्णन परेको छ, जसमा जनताले 'आँखा झिम्म' नगरी हेरिरहेको वाक्यांश रहेको छ। यस सन्दर्भले पनि त्यसताकाको दरबारमा रहेको चित्रतर्फ नै इङ्गित गर्दछ। चित्रकलासम्बन्धी जानकारी दिने लिच्छविकालीन अर्को अभिलेख सम्वत् १२२ को शिवदेव द्वितीयको गोरखाको गोरखनाथ गुफाभित्रको अभिलेख हो। यस अभिलेखमा 'पञ्चरङ्ग चित्रकर्मण' भन्ने वाक्यांशका साथै पाँच रङ्गले वज्र भैरवको चित्र रङ्गाउने तथ्य रहेको छ।

६. शैली र रङ्गका आधारमा चीनको पश्चिमी प्रान्तमा रहेको 'टुन हुआन गुफामा' लेखिएका चित्र तथा भित्ते चित्रहरूलाई नेपाली चित्रकारहरूकै हातबाट लेखिएको हो भनेर स्टिन महोदयले लेखेका छन्। वांग्देलका अनुसार स्टिनका संग्रहालयमा रहेको टुन हुआनका दुईवटा चित्रको प्रायजसो रेखाहरू नष्ट भइसकेका छन् र यी चित्रहरू आठौं शताब्दीको उत्तरार्द्ध र नवौं शताब्दीका पूर्वार्द्धका हुनसक्छन् *(वांग्देल, २०३४ : ९)*। लिच्छविकालको अर्को चित्रकलाको उदाहरण विशालनगरको टुँडालदेवीको मन्दिरनेर रहेको प्रस्तरको चित्र नै हो *(अमात्य, २०३१ : ३९)*। यहाँ अवलोकितेश्वरको रेखा चित्र बनाइएको छ र कतिपय विद्वान्हरूका अनुसार रङ्ग र शैलीका आधारमा अवलोकितेश्वरको यस रेखाहरूलाई पूर्व मध्यकालीन तथा लिच्छविकालीन चित्रहरूका रूपमा उभ्याइएको पाइन्छ।

७. लिच्छवि चित्रकलाको अर्को नमुना माटाका विविध आकारहरूमाथि पाइन्छ। धुम्बराहीको उत्खनन्मा पाइएका माटाका भाँडाकुँडा टुक्राहरूमाथि भेटिएको लिच्छवि चित्रकारिता प्रशंसनीय छ। यस्ता चित्रहरूमा छोँदिएका घोडाहरू र नर्तकीहरू मुख्य छन्। लिच्छविकालको माटाका भाँडाकुँडामा भेट्टाइएको यो चित्रकला अत्यन्त मौलिक, प्रशंसनीय र सातौं आठौं शताब्दीतिरका मानिन्छन्। यसप्रकार नेपाली चित्रकलाको प्राचीनता र इतिहास लिच्छवि युगताका तथा ईसाको चौथो एवं पाँचौं शताब्दीदेखि नै भेट्टाइन्छ। बालचन्द्र शर्माका अनुसार नेपालको प्रारम्भिक यस चित्रकलामा मथुरा कलाशैली (पश्चिमी कलाशैली) को प्रशस्त प्रभाव परेको छ तर पछि विस्तारै नेपाली चित्रकलामा बङ्गालका शासक देवपालको समयमा रहेको 'धिमान' नामक कलाकारले विकास गरेको पूर्वीय कलाशैलीको प्रभाव व्यापक रूपमा पर्न गयो" *(शर्मा, २०२० : ६४)*। यति हुँदाहुँदै पनि रेखाको प्रयोग रङ्गको छनौटमा भने नेपाली मौलिकता पाइन्छ। वांग्देलका अनुसार भारतीय चित्रकारका

दाँजोमा नेपाली चित्रकारले अनावश्यक बाह्य रेखा नहाली उत्ताउला रङ्गहरूको संयोजन नगरी आवश्यक बाह्यरेखा मात्र कोरेर मधुरो र कोमल रङ्गबाट चित्रहरू बनाएको देखिन्छ जसले गर्दा भारतीय चित्रहरूको दाँजोमा नेपाली चित्रहरू सुन्दर, सौम्य देखापर्न गए *(वांग्देल, २०३४ : २३)*।

लिच्छवियुगपछि चित्रकलाको विकासक्रममा मल्लयुग देखापर्दछ मल्लयुगमा पनि दशौंदेखि चौधौं शताब्दी र पन्धौंदेखि अठारौं शताब्दीसम्म गरी चित्रकलाको इतिहासलाई दुई वेग्लावेग्लै विकास क्रममा छुट्याउन सकिन्छ। दशौंदेखि चौधौं शताब्दीसम्मको चित्रकलालाई मध्यकालको प्रारम्भिक काल भनिन्छ। यस कालमा बनेका भित्ते चित्रका नमुनाहरू पाइदैनन्। साथै यस युगमा वर्गाकार र चतुष्कोणीय सुती कपडामा लेखिएका पौभा वा थाङका चित्रहरू पनि भेटिंदैन। यस विषयमा डी. आर. रेग्मी लेखदछन्– यस युगको चित्रकलामा समष्टिमा हामीसित त्यसताकाका हस्तलिखित ग्रन्थहरूमा पाइने उदाहरण एवं दृष्टान्त चित्रहरू मात्र छन्। यी उदाहरण चित्रहरू बौद्ध एवं शैव सम्प्रदायका देवदेवीहरूका हुन्, जुन यात ग्रन्थमा दुवैपट्टि लगाइएका काठका गातामा कोरिएका छन्, यात ग्रन्थमै दुई रेखाहरूका बीचमा कोरिएका छन्। यी चित्रहरूको स्वरूप ग्रन्थकै विषयवस्तुहरूकै स्वरूपअनुरूप रहेको छ *(रेग्मी, १९६६ : ६१८)*। यसप्रकार दशौंदेखि चौधौं शताब्दीमा चित्रकलाले भित्तामा र पौभा चित्र बनाउनेतर्फ विकास नगरिसकेको देखिन्छ। यसताकासम्म चित्रकला हस्तलिखित चित्रका दृष्टान्त चित्रहरूमा सीमित रहेको देखिन्छ। ए. के. कुमार स्वामी र बेन्जामिन रोलेन्डअनुसार यसताकाको नेपाली चित्रकला भारतीय पाल कलाशैलीबाट र गुजराती कलाशैलीबाट प्रभावित देखिन्छ। प्रन्धौं शताब्दीदेखि भने नेपाली चित्रकलाको विकास प्रष्टरूपमा तीन फरक-फरक हाँगामा भएको पाइन्छ–

क) ग्रन्थचित्रहरू
ख) पौभा तथा थाङ्का चित्रहरू र
ग) भित्तेचित्रहरू।

यस कालमा आएर चित्रकलाको बनोट र शैली प्रस्तर मूर्तिकला र काष्ठकलासँग मिल्दोजुल्दो हुन पुग्यो। यसमा फरक भनेको माध्यमको मात्र देखिन्छ। यसताकाभन्दा अगाडि पौभा र ग्रन्थ चित्रहरूमा मूल देवतालाई पूर्ण चेहरा र सहायक देवतालाई अर्धचेहरा तथा सपाद चेहरामा प्रस्तुत गर्ने तथा पृष्ठभूमिमा अलंकरण तथा प्रभामण्डल नदेखाउने एवं साधा छाड्ने चलन थियो पन्धौं शताब्दीपछिका चित्रहरूमा मुगल, राजपुतना, पहाडी एवं तान्त्रिक प्रभावले गर्दा मूल देवतालाई पनि अर्धचेहरा प्रस्तुत गर्ने र पृष्ठभूमिमा अनेकौं फूलबुट्टा र प्रभामण्डलहरू तथा जामा र सुरुवालमा देखाउने र भयंकर, डरलाग्दा धेरै हात खुट्टा भएका चित्रहरू बनाउने परम्परा विकसित भएको देखिन्छ। खासगरी सुरुसुरुमा पौभा चित्र तिब्बती पौभाभन्दा फरक शैलीमा निर्माण गरिन्थ्यो तर ईसाको सत्रौं शताब्दीताकादेखि भने तिब्बती चित्रशैलीको प्रभाव नेपाली चित्रशैलीमा पर्‍यो। फलस्वरूप सत्रौं शताब्दीताकादेखि नेपालमा तिब्बतीशैलीका चित्रहरू बनाउन थालियो। तिब्बती पौभाहरूमा झैं नेपाली

पौभाहरूमा पनि उज्जड, भड्किलो रङ्ग, बादलको पृष्ठभूमि, ज्वालावलीको विशेष प्रयोग आदि प्रयोग गर्ने परम्परा विकसित भयो तर बौद्ध सम्प्रदायका पौभा चित्रहरूमा भने पछिसम्म पूर्ण चेहरा बनाउने परम्परा नै कायम रहेको पाइन्छ ।

नेपाली चित्रकलाका प्रकारहरू

नेपाली चित्रकलाका नमुनाहरूलाई समष्टिगत रूपमा अध्ययन गर्दा कुल तीन प्रकारका नमुनाहरू देखापर्दछन् – १. ग्रन्थ चित्र, २. भित्ते चित्र र ३. पौभा चित्र । खासगरी चित्र वनाउने माध्यमका आधारमा ती तीन थरिका चित्रकलाका नमुनाहरू देखापरेका हुन् । यिनीहरूको विकास एवं विवरण निम्नअनुसार रहेको छ ।

ग्रन्थीभित्र

प्राचीन नेपाली चित्रकलाको लहरमा सर्वप्रथम पाइएका चित्रहरू ग्रन्थ चित्रहरू हुन् । यी चित्रहरू ताडपत्र वा भोजपत्रमा लेखिएका ग्रन्थहरू र कागज बनाउने विधिको विकासपछि हरिताल लगाएका वा नीलो रङ्ग लगाएको नीलपत्र भन्ने कागजवाट तयार गरिएका हस्तलिखित ग्रन्थहरूको माथिपट्टि र तलपट्टि लगाइएका काठका च्याप्टो फलेकरूपी जिल्दमा बनाइएका चित्रहरू हुन् । यसबाहेक हस्तलिखित ग्रन्थको भित्रपट्टि मूलपाठको दाहिने, देब्रे वा मूल पाठलाई दायाँ-बायाँ लेखेर बीचको खाली स्थानमा वनाइएका चित्रहरू नै ग्रन्थ चित्रहरूअन्तर्गत पर्दछन् । प्रथम प्रकारमा पञ्चरक्षा, विष्णुधर्मोशास्त्र, हरिवंश आदि अनेकौं हस्तलिखित ग्रन्थहरू पर्दछन् भने दोस्रो प्रकारमा हितोपदेश लगायतका अन्य ग्रन्थहरू पर्दछन् । यसप्रकार ग्रन्थचित्रहरूको स्वरूप पनि दुई प्रकारको देखापर्दछ– १, ग्रन्थका दुईपट्टिका गातामा रहेका चित्रहरू र २, ग्रन्थका भित्रपट्टि पातामा रहेका चित्रहरू । वांग्देल लेख्दछन्– "नेपालका प्राचीन ग्रन्थ चित्रहरूको विषयमा लेख्दा अध्ययनका अभावमा वाहिरिया धेरै विद्वान्हरूले ठीकसित तर्जुमा गर्न सकेका छैनन् । बी. सेन्ट स्मिथ, फुसर र डा. कुमार स्वामी समेतले नेपाली ग्रन्थचित्रहरूका विषयमा भरपर्दो र उचित मूल्याङ्कन गर्न सकेका छैनन् । तर कालखण्डल्वाला, स्टेला क्रेमरिश तथा प्रतापदित्य पालले भने नेपाली ग्रन्थ चित्रको विषयमा निक्कै राम्रो मूल्याङ्कन गरेका छन्" *(वांग्देल, २०३४ : १४)* । मनबज्र बज्राचार्यका अनुसार "नेपालको सर्वप्राचीन ग्रन्थ चित्र पाटनस्थित महाबौद्धको मण्डलको अधिकारी शाक्यहरूको जिम्मा रहेको प्रज्ञापारमिता हो, जसमा स्पष्टसँग नेपाल सम्वत् ४० अंकित छ *(बज्राचार्य, २०२७ : ४२)* । वांग्देल र दास गुप्ताले ने. सं. १३५ अर्थात् ईस्वी सम्वत् १०१५ तिथि भएको बेलायतको क्याम्ब्रिज युनिभर्सिटीमा रहेको 'अष्टसहस्रीका प्रज्ञापारमिता' लाई सर्वप्राचीन मानेका छन् *(वांग्देल, २०३४ : १९, दास १९६८ : ९)* । प्राचीन ग्रन्थ चित्रहरूमा प्रज्ञापारमिताकै हस्तलिखित ग्रन्थ एस. के. सरस्वती महोदयसित कलकत्तामा संग्रहित छ, जसमा ने. सं. १४८ अर्थात् ईस्वी १०२८ ईस्वीको तिथि परेको छ । यसदेखि बाहेक पन्ध्रौं शताब्दीभन्दा अगाडि पंचरक्षा नामक हस्तलिखित ग्रन्थहरू लगायत दरबार ...

पुस्तकालयमा रहेको विष्णुधर्मोत्तरम् र शिवधर्म, केशर लाइब्रेरीमा रहेको नवसंगीति र मन्थन भैरवतन्त्र, गभरमेन्ट नेशनल लाइब्रेरीमा रहेको प्रज्ञापारमिता र नवसंगीति तथा डी. आर. रेग्मीसँग भएको 'अश्ववैदकशास्त्र' र नेपाल म्युजियममा रहेको 'सप्तसती' नामक हस्तलिखित ग्रन्थचित्रहरू रहेका छन् । यी आठैवटा ग्रन्थहरूमा पचपन्नवटा मूलदेवीका साना–साना चित्रहरू र अरू थुप्रै राक्षस, गन्धर्व र चराहरूका चित्रहरू कोरिएका छन् । यी चित्रहरूबाहेक माथि उल्लिखित अष्टसहस्रीका प्रज्ञापारमिता, पंचरक्षाका हस्तलिखित ग्रन्थहरूमा रहेको गातामा दशवटा र मोडिएर राखेका पातामा बाह्रवटा गरी जम्मा बाईसवटा चित्रहरू छन् । यी चित्रहरू पंचबुद्ध, र महायान सम्प्रदायका देवताहरूका हुन् ।

माथि उल्लेखीत सबै ग्रन्थचित्रहरू पन्ध्रौं शताब्दीभन्दा अगाडिका ग्रन्थ चित्रहरू हुन् । यी ग्रन्थचित्रहरूमा मुख्य देवतालाई बीचमा प्रस्तुतीकरण गर्नुका साथै अन्य सहायक देवताभन्दा ठूलो आकारमा चित्रित गरिएको छ । ग्रन्थको विषयवस्तुसित मिल्ने कुनै कथा नै चित्रकलाको विषवस्तु छ । मूल देवताको चित्र ओजपूर्ण, यशस्वी र कठोर स्वरूपमा चित्रित छ । चित्रको पृष्ठभूमि गाढा रातो बनाइएको छ । फूल र पातहरू बनाएर कतै पनि ठाउँ छाडिएको छैन । रङ्गहरूमा पहेंलो, सेतो, नीलो, कालो, हरियो, कागती, प्याजी रङ्गको प्रयोग भएको छ *(रेग्मी, १९६६ : ९५७)* । पृष्ठभूमिमा कतै–कतै आकाशे रङ्गको पनि प्रयोग गरिएको छ । निहार रायरञ्जनका अनुसार यसताकाका चित्रहरू विहार र बङ्गालमा प्रचलित पाल चित्रकला शैलीसित ज्यादै सम्वन्धित देखिन्छन् । साथै 'बाग' र 'अजन्ता' को गुफा कलासित पनि प्रशस्त मेल खान्छन् *(राय, पृ. ६९०)* । यसैगरी डी. आर. रेग्मीका विचारमा पाल कलाशैलीको यस कालका ग्रन्थ चित्रहरूमा प्रभाव पर्नुका पछाडि बाह्रौं शताब्दीताकादेखि बङ्गाल र बिहारमा भएको मुसलमानी आक्रमणको कारणले नालान्दा र विक्रमशिलाका विद्वान्हरूको नेपाल प्रवेश हुनु पनि हो । तर यसो भन्नुको अर्थ यसताकाको ग्रन्थचित्रमा नेपाली मौलिकता अलिकति पनि छैन भन्नु होइन । रेग्मी लेख्दछन्– "यस युगका नेपाली ग्रन्थ चित्रकारहरू भारतीय चित्रकलाकारका उल्था मात्र होइनन् । उनीहरूसित निर्माणका निमित्त आफ्नो कल्पना थियो । पछ्याउनका निम्ति आफ्नै परम्परा थियो ।

मनबज्र बज्राचार्यले आफ्नो ग्रन्थ नेपालको मध्यकालीन कलामा दशौंदेखि चौधौं शताब्दीसम्मका ग्रन्थ चित्रहरूको विवरण दिनुभएको छ । जुन विवरण निम्नअनुसार छ–

(१) प्रज्ञापारमिता– ईसाको दशौं शताब्दी– जसमा अठार चित्रहरू रहेका छन् । जो पंचबुद्ध, चतुसत्तारा, प्रज्ञापारमिता, बज्रसत्व, बत्ती, तारा र शंखका चित्र छन् ।

२. निश्वासतन्त्र–ईसाको एघारौं शताब्दी– जसमा शिव पार्वती र योगिनीहरूको चित्र अंकित छ ।

३. विष्णुधर्म– ईसाको बाह्रौं शताब्दी– जसमा विष्णुका एघार चित्रहरू कुँदिएका छन् ।

४. अष्टसाहस्रिका र प्रज्ञापारमिता– जसमा मञ्जुश्री, महामञ्जुश्री लगायतका र सिद्धार्थ जन्म, मारविजय आदिका चित्रहरू रहेका छन् ।

५. पञ्चरक्षा, चौधौं शताब्दी– जसमा दशवटा पंचध्यानी बुद्ध र महामायुरी, सीतवती,

प्रतिसरा आदिका चित्रहरू रहेका छन् *(बज्राचार्य २०२७ : ४३–५०)*।

वांग्देलअनुसार सुरुसुरुमा नेपाली ग्रन्थचित्रहरूमा पूर्वीय हिन्दूस्तानी शैलीको छाप पर्नु कुनै आश्चर्यको कुरा होइन किनकि हस्तलिखित धार्मिक ग्रन्थको भाषा, विषय तथा उद्देश्य एउटै थियो। पूर्वीय हिन्दुस्तानी ग्रन्थचित्र र नेपाली ग्रन्थचित्र दुवै हिन्दू वा बौद्ध धर्ममा आधारित थिए। त्यसैले शैली, रङ्ग र परिपाटीमा सामञ्जस्यता आउनु स्वाभाविक थियो तर कोरा आँखाले हेर्दा बिल्कुलै उस्तै देखिए तापनि सूक्ष्म आँखाले हेर्दा बाह्य रेखामा र चित्रकारका भावनामा अलिकति फरक त अवश्य पाइन्छ। पूर्वीय हिन्दूस्तानी ग्रन्थ चित्रका रेखाहरू ज्यादा स्पष्ट र कडा छन् भने नेपाली रेखाहरू मधुरो र कोमल देखिन्छन् *(वांग्देल, २०३४ : ३३)*। तेह्रौं शताब्दीको अन्तिम चरणताकादेखि नै नेपाली ग्रन्थ चित्रहरूको शैलीमा केही फरक त आउँदै गरेको देखिन्छ। यसताकादेखि नेपाली चित्रकलामा तिब्बती कलाको छाप पर्न सुरु गरेको पाइन्छ *(ऐजन, ३४)*। दास गुप्ता देख्दछन्– "अठारौं शताब्दीसम्म नै नेपाली ग्रन्थ चित्रहरूमा पाल कलाशैलीको प्रभाव निरन्तर कायम रहिरह्यो *(गुप्ता, १९६८ : ७)* क्रेमरिशअनुसार ईस्वीको हजार वर्ष ताकादेखि चौध सय असीसम्म नेपाली चित्रकलामा पाल कलाशैलीको प्रभाव रह्यो भने तेह्रौं शताब्दीमा यो प्रभाव नेपाली चित्रकलामा चरम बिन्दुसम्म पुग्यो *(क्रेमरिश, १९६४ : ४९–५०)*।

मध्यकालीन ग्रन्थ चित्रकलाको विकासक्रमको अर्को हाँगो पन्ध्रौं शताब्दीदेखि अठारौं शताब्दीसम्म चलेको हाँगो हो। स्थिति मल्लका पालादेखि ग्रन्थ चित्रहरूको यो हाँगोको सिलसिला सुरु हुन्छ। यसताका लेखिएका ग्रन्थ चित्रहरूमा सोह्रौं शताब्दीताका मैथलीमा लेखिएको डी. आर. रेग्मीसँग रहेको 'सप्तसती' नामक ग्रन्थका चित्रहरू उल्लेखनीय छन् जसमा चारवटा ललितासनमा बसेका मातृका देवीहरू र सोह्र हात भएकी महिषासुरमर्दिनीको स्थानक चित्र लगायत कालो रङ्गमा चित्रित मुण्डमाला लगाएकी कालीको चित्र रहेको छ। यसबाहेक फुलबुट्टा र गणेश एवं भैरवका चित्रहरू बनाइनुका साथै नृत्य मुद्रामा तीन आइमाई र तीन लोग्ने मानिसका भक्तिभावपूर्ण चित्र छन्। यस ग्रन्थबाहेक दरबार लाइब्रेरीमा रहेको पंचरक्षा नामक हस्तलिखित ग्रन्थका चित्र उल्लेखनीय छ। यस ग्रन्थका काठका गातामा सोह्रै हाते महिषासुरमर्दिनी र भैरवहरूका चित्रहरू चित्रित छन्। सन् १६५६ तिर लेखिएको 'पंचरक्षाधारणी' नामक हस्तलिखित ग्रन्थको कालो कागजको गातामा सेतो गणेश र देवीहरूका चित्र पनि उल्लेखनीय छन्। यप्रकार सन् १४९३ देखि सन् १६५६ सम्म लेखिएका अन्य थुप्रै हस्तलिखित ग्रन्थहरूमा पंचध्यानी बुद्ध, बोधिसत्व र ताराका थुप्रै चित्रहरू पाइन्छन्। सन् १६९४ तिरदेखि 'हरिवंश' जस्ता हस्तलिखित ग्रन्थहरूमा कंशबधका दृष्टान्त चित्रहरू उपलब्ध हुन थाल्दछन्। यसताका आएर कृष्णको जन्मदेखि लिएर कंशबधसम्मका अनेकौं चित्रहरू भएका हस्तलिखित ग्रन्थहरू देखिन्छन्। यस्ता चित्रहरू बनाउँदा चित्रको पृष्ठ भाग विभिन्न तीन रङ्गहरूबाट बनाइएको पाइन्छ। खासगरी माथिल्लो भागमा कालो, बीचमा हरियो र अन्तमा रातो रङ्ग प्रयोग भएको पाइन्छ। जेलभित्र कृष्ण जन्मेको चित्र, जेलको ढोकामा कंशका पहरेदाहरू, कोठाभित्र खुशी मनाइरहेका वासुदेव र देवकी तथा हातमा कृष्णलाई बोकेर घनघोर वर्षामा वृन्दावन हिंड्न थालेका वासुदेव, बालक

कृष्णको टाउको माथि सर्प फणाको छाता, बाढीयुक्त जमुना नदीले बाटो दिइरहेको दृश्य, कंशले मार्नका निमित्त देवकीको काखबाट नानी खोसेको दृश्य र नानी उडेर आकाशमा पुगी आठ हाते देवीको रूपमा परिवर्तित भएको दृश्य खासगरी विशेष उल्लेखनीय छ। यी दृश्यहरू ग्रन्थको काठको गातामा बनाइएका छन् भने ग्रन्थका भित्री भागका पातामा वकासुरवध, पुतनाबध, कालियदमन, गोवर्द्धन पवर्त बोकेर इन्द्रको 'सेखी' हरण, कृष्णद्वारा कंशको हात्तीबध र अन्तमा कंशबधका चित्रहरू पाइन्छन्। कृष्णको चित्र हरियो र बलरामको चित्र सेतो रङ्गले वनाइएको पाइन्छ। 'हितोपदेश' जस्ता हस्तलिखित ग्रन्थका गाताहरूमा भने नैतिक दृष्टान्तका थुप्रै चित्रहरू बनाइएका छन्। चित्रकारले चरा र जनावरहरूको विभिन्न कथाहरूको चित्र कोरेर नैतिक उदाहरण प्रस्तुत गरेको छ। खासगरी हरिण, स्याल र कागको कथालाई चित्रमा जस्ताको त्यस्तै रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। यसबाहेक एउटा रुखमा वसेको एकदुईवटा सेतो परेवा, बाघ र सिंहलाई चुनौती दिइरहेको रातो घोडा, चराको गुँडमा, हात हालिरहेको बिरालो आदिका चित्रहरू अत्यन्त आकर्षक छन्। चम्किलो रङ्गको पृष्ठभाग, सिंगारिएको रुखहरू, फूलबुट्टाशैली तथा विभिन्न रङ्गका जनावर र चराहरू नै 'हितोपदेश' का आकर्षक चित्रहरू हुन्।

मध्यकालको अन्ततिर तन्त्र प्रभावित देवदेवीहरूका अनेकौं ग्रन्थचित्रहरू पाइन्छन्। यसताका बनेका चित्रहरूमा धेरै हात, धेरै खुट्टा भएका, डरलाग्दा र भयानक चित्रहरूका साथै पशु अनुहार र मानवाकृति भएका चित्रहरूसमेत बनाइएको पाइन्छ। यसबाहेक मण्डल र यन्त्रहरूको समेत यस युगताकामा चित्रहरू वनेको पाइन्छ। यसबाहेक अर्ध, देवीदेवताहरूको अनुहार पनि बनाइएको पाइन्छ, जसका आँखा बनाउँदा मानिस सरह बनाइएको पाइदैन। खासगरी कामदेव र 'कामावती' का चित्रहरू यसरी बनाइएको पाइन्छ। यसैगरी कतिपय देवीहरूको अनुहार लोग्ने मान्छेको जस्तो वनाइएको छ। खासगरी धुमावती देवीको अनुहार यसप्रकारले बनाइएको छ। यस बाहेक कतिपय नाङ्गा देवदेवीहरूको चित्र बनाइएको पाइन्छ। तान्त्रिक देवदेवीहरूलाई 'सम्भोगासन' मा पनि देखाइएको पाइन्छ। यसैगरी एउटै देवी उग्रतारालाई बौद्धमार्गी चित्रकारले 'नीलसरस्वती' र 'एकाजाता' सित देखाएको छ भने हिन्दू चित्रकारले उग्रतारालाई व्याघ्रनी र सिंहिनीसित देखाएको छ। पृष्ठभूमि बनाउँदा पूर्वमध्यकालमा ग्रन्थचित्रकारहरूले झैं नै बनाइए तापनि साधारण फरक भने पाइन्छ। उदाहरणका निम्ति यसताका बनोटको पृष्ठभूमि बनाउँदा विभिन्न आकृति र रङ्गहरूबाट बनाइएको छ। यसैगरी नेपालपीठको चित्र बनाउँदा नेपाल उपत्यकाको मानचित्र बनाई रेखाहरूद्वारा त्यसका धार्मिक स्थलहरू बनाउने एवं गोलाकार मसिना रेखाहरूद्वारा देवदेवीका चित्रहरूलाई घेर्ने परम्परा यसताका देखिन्छ। परम् ब्रह्म वा पुरुषलाई अन्य देवदेवीहरूले अर्चना गरिरहेका, तोरणमुनि बसेका विद्याधरीहरू, माला लिइरहेका विद्याधरीहरू तथा पूजामा व्यस्त जयप्रकाश मल्ल आदिका चित्र पनि ग्रन्थ चित्रका विशेषता हुन्।

देशभित्र, राष्ट्रिय अभिलेखालय, केशर लाइब्रेरी, भक्तपुर म्युजियम, दरबार लाइब्रेरी र कतिपय विहार, मन्दिर र निजी संग्रहालयमा यस्ता हस्तलिखित ग्रन्थहरू रहेका छन्।

यसवाहेक विदेशमा 'एसिया सोसाइटी अफ वङ्गाल', 'आंशुतोष म्युजियम अफ कलकत्ता, भारत कला भवन काशी, नेसनल म्युजियम दिल्ली, एस. के. सरस्वती र श्री शिवालिकाका निजी संग्रहहरू, क्याम्ब्रिज युनिभसिर्टी लाइब्रेरी, इन्डिया अफिस लाइब्रेरी लण्डन, पब्लिक लाइब्रेरी लेनिनग्राद, मेट्रोपोलिय म्युजियम न्यूयोर्क, लसएन्जेलस काउन्टी म्यूजियम लगायत कतिपय संग्रहालयमा नेपाली हस्तलिखित ग्रन्थ चित्रहरू राखिएका छन् *(वांग्देल, २०३४ : २९)* । जसमा उल्लेखनीय ग्रन्थचित्रहरू निम्न छन्–

भक्तपुर संग्रहालयको दशावतारसम्बन्धी ग्रन्थचित्र

भक्तपुर संग्रहालयमा एउटा हस्तलिखित ग्रन्थको बहिरी र भित्री भागमा विष्णु, लक्ष्मी र विष्णुका दशावतारका चित्रहरू रहेका छन् । गाताको उचाइ ११.७ से. मी. र चौडाइ ४५.२ से. मि. छ । गाताको बीचमा चतुर्भुजी विष्णु र दुईभुजी लक्ष्मीको चित्र बनाइएको छ । चित्रको पृष्ठभूमिमा हिउँ सहितको हिमाल र बकुल्ला उडिरहेको आकाश बनाइएको छ । विष्णुको र लक्ष्मीको चित्र उभिएको अवस्थामा बनाइएको छ भने यिनीहरूको अनुहार अर्धचेहरा पद्दतिअनुरूप बनेका छन् । साथै विष्णु र लक्ष्मीले परस्परमा एकअर्कामा हेरिरहेको दृश्य प्रस्तुत गरिएको छ । विष्णुको शरीरमा धोती र लक्ष्मीको बुट्टे सारी र धर्के चोलो देखिन्छ । विष्णु र लक्ष्मीको यस मूल चित्रको दायाँतिर क्रमश: वामन, नरसिंह, वराह, कुर्म, मत्स्य र देब्रेपट्टि क्रमश: परशुराम, राम, कृष्ण, बुद्ध र कल्की अवतारका उभिएका चित्रहरू लहरवद्ध शैलीमा बनाइएको छ । वराह र नरसिंहका चित्रहरूको अनुहार पशुको र शरीर रचना मानवाकृतिको छ । यसैगरी विष्णुको मत्स्य अवतार चारहाते मानव शरीरको रहेको छ, जसलाई चित्रकारले माछोको मुखबाट निस्किएको देखाएको छ । विष्णुका घुँडाभन्दा मास्तिरको भाग माछाको मुखबाट निस्किसकेको अवस्थामा देखाइएको छ । माछो सेतो आकृतिको वनाइएको छ । यसैगरी कछुवा अवतारी विष्णु पनि चारहाते मानवशरीरयुक्त चित्रण गरिएका छन् । यिनलाई पनि कछुवाको मुखबाट निस्किरहेको अवस्थामा चित्रण गरिएको छ । विष्णुको घुँडादेखि मास्तिरको सम्पूर्ण भाग कछुवाको मुखबाट निस्किसकेको अवस्थामा देखाइएको छ । यसैगरी वराह अवतार बनाउँदा बँदेलको मुख र मानव शरीर भएको विष्णुको चित्र गाढा नीलो रङ्गबाट बनाइएको छ । यसैगरी राम अवतारलाई हरियो रङ्गमा दुईहाते तथा हातमा धनुकाण लिएको अवस्थामा बनाइएको छ । बलरामको चित्रमा पनि दुई हात छ । नरसिंहलाई सेतो सिंहको टाउका युक्त चारहाते मानव शरीरयुक्त चित्रण गरिएको छ । नरसिंहलाई हिरण्य कश्यपुलाई मार्न उद्यत देखाइएको छ । विष्णुको वामन अवतारको चित्र पुड्के बाहुनको रूपमा हातमा छाता र कमण्डलुयुक्त बनाइएको छ । परशुरामको चित्र नीलो रङ्गवाट दुई हाते तथा दाहिने हातमा बन्चरोयुक्त बनाइएको छ र हातमा 'जुवा लिएको देखिन्छ । बुद्ध अवतारलाई रातो लुगा लगाएको र दुईहातले भिक्षापात्रो समातेको बनाइएको छ । विष्णुको कल्की अवतार हरियो रङ्गबाट निर्मित छ । कल्कीलाई सेतो घोडामा चढेको, तरवार लिएको, चारहाते देखाइएको छ । यस बाहेक वामन र बुद्ध अवतारको चित्रमा मुकुट पाइदैन । वामन अवतारको चित्रमा टाउकोमा चुल्ठो बाटेको

देखाइएको छ । नरसिंह अवतारको चित्रमा चोलोजस्तो देखिने लुगा लगाएको देखिन्छ भने अन्य अवतारका चित्रमा शरीरको माथिल्लो भागमा कुनै लुगा देखिँदैन । प्रायजसो अवतारहरूको चुच्चो नाक, लामो आँखा, पातलो ओठ देखिन्छ । यिनीहरूले लगाएको मुकुट तीनतिर चोसो छ । यिनीहरूको नाडीमा बाला, पाखुरामा केयुर, गलामा कण्ठहार र कानमा कर्णकुण्डल देखिन्छन् । पृष्ठभूमिमा आकाश बनाउँदा नीलो रङ्गबाट र बादल बनाउँदा सेतो रङ्गबाट बनाइएको छ । गाताको दोस्रो पत्रमा पनि बीचमा विष्णुको चित्र छ । यसको पृष्ठभूमिमा पनि हिउँ सहितको हिमाल र नीलो आकाशमा उडिरहेको चरा देखाइएको छ । विष्णुको चित्र हरियो गाढा रङ्गबाट बनाइएको छ । विष्णुको पाँच टाउका र बाह्र हात देखिन्छ । विष्णु गरुडासनमा छन् । मुख्य टाउकाका देब्रेतिर सिंहको टाउको बनाइएको छ, जसले नरसिंह अवतारको भान गराउँछ । दाहिनेतर्फ पहेंलो रङ्गमा ब्रह्माको टाउको र हरियो रङ्गमा बँदेलको टाउको बनाइएको छ, जसले वराह अवतारको भान गराउँछ । पाँचौं टाउको विष्णुको मुख्य टाउकोमाथि बनाइएको छ । जसको निधारमा तेस्रो आँखा छ र शिव हुन् भन्ने जनाउँछ । समष्टिमा यस चित्रले ब्रह्मा, विष्णु, महेश्वर, नरसिंह र वराह अवतारको संयुक्त रूपमा प्रतिनिधित्व गर्दछ । विष्णुका बाह्र हातमा शिव र विष्णुले लिने सबै प्रकारका आयुध देखिन्छन् । एउटा दायाँ हात भने अभय मुद्रामा देखिन्छ । यस चित्रको बायाँपट्टि सरस्वती पुस्तकयुक्त र दायाँपट्टि लक्ष्मी कमलको फूल लिएर चित्रित गरिएका छन् । दुवै देवीका चार हात बनाइएका छन् । यसपछि क्रमशः दायाँ-बायाँ चार–चार हात भएका 'जय' र 'विजय' का चित्र हरियो र नीलो रङ्गबाट बनाइएका छन् । गाताको छेउ–छेउमा लोग्ने–स्वास्नीरूपी दुई भक्तहरूको चित्र छ । यसको उचाइ ११.८ से. मि. छ भने चौडाइ ४५.१ से. मि. रहेको छ । यो गाता चित्र ईस्वीको अठारौं शताब्दीको मानिएको छ । यस ग्रन्थचित्रमा मुगल राजपुताना र पहाडी कलाशैलीको स्पष्ट प्रभाव परेको पाइन्छ ।

भित्तेचित्र

घर, दरबार, मठ, मन्दिर, विहार आदिका भित्ताहरूमा कोरिएका चित्रहरूलाई भित्ते चित्र भनिन्छ । नेपालमा पनि प्राचीन समयदेखि नै खासगरी राजदरबारहरूमा चित्र लेखाउने परम्परा थियो भन्ने प्रमाण लिच्छविकालका कतिपय अभिलेखहरू र विदेशी यात्राहरूको विवरणबाट पाइन्छ भन्ने कुरामाथि नै चर्चा गरिसकिएको छ तर प्राचीन चित्रकलाका उपरोक्त नमुनाहरू पाइँदैनन् । अहिलेसम्म नेपालमा प्राप्त भएको सबैभन्दा प्राचीन भित्ते रेखाचित्र काठमाडौं विशालनगरको 'टुँडाल' देवीको मन्दिरनेर प्रस्तरमा कोरिएको बोधिसत्वको रेखाचित्र नै हो तर यो भित्तेचित्र कति प्राचीन हो, त्यसबारे किटान हुन सकेको छैन *(अमात्य, २०३१ : ४९)*। यस बाहेक भित्ते चित्रहरूको अर्को प्राचीन नमुना भक्तपुरको तलेजु भवानीको मन्दिरको भित्री कोठाका भित्ताहरूमा देखिने चित्रहरू हुन् । पन्ध्रौं शताब्दीतिर बनेको यस मन्दिरभित्रका कोठाहरूमा भित्तामा पन्ध्रौं शताब्दीदेखि अठारौं शताब्दीसम्मका धेरै भित्तेचित्रहरू अङ्कित भएको पाइन्छ । भक्तपुरको अर्को महत्त्वपूर्ण भित्तेचित्र । पचपन्न झ्याले दरबारको

बैठक कोठाको भित्तामा पाइन्छ। हाल श्री ५ को सरकार र भारत सरकारको संयुक्त सहयोगबाट रासायनिक प्रक्रियाबाट यी चित्रहरूको संरक्षण गरिएको छ। भक्तपुरबाहेक काठमाडौंको वसन्तपुर दरबार, कुमारी घर र स्वयम्भूको शान्तिपुरमा रहेका भित्तेचित्रहरू उल्लेखनीय छन्। यसैगरी पहिले मुद्रा संग्रहालय रहेको हनुमान ढोका दरबारको बैठक कोठामा पनि शाहकालीन भित्तेचित्रहरू रहेका छन्। उपत्यका बाहिर डोल्पा र ओलाङ्गचुङ्गोला आदि जिल्लाहरूमा गरिएको पुरातात्त्विक संरक्षणबाट नेपालका उत्तरी भागमा रहेका गुम्बाहरू, भित्तेचित्रहरूले चित्रित भेटिएका छन्।। यसैगरी गण्डकी अञ्चलको मनाङ्ग जिल्लामा पनि भग्न मन्दिर र गुम्बाहरूमा भित्तेचित्रहरू भेट्टाइएका छन्। कला अन्वेषक जोसेपी कुचीको भनाइअनुसार यी चित्रहरू एघारौंदेखि बाह्रौं शताब्दीतिर कोरिएका हुन्। यी चित्रहरूमध्ये कतिपय अप्सराका चित्रहरू त अजन्ताका चित्रहरू सरह नै आकर्षक र राम्रा छन्।

हाल नेपालमा संग्रहित र सुरक्षित रूपमा रहेका उल्लेखनीय भित्तेचित्रकलाका नमुनाहरूको विवरण निम्नबमोजिम छ–

१. जयवागेश्वरी मन्दिरको भित्तेचित्र

काठमाडौं उपत्यकामा पशुपतिनाथ मन्दिरको पश्चिमपट्टि चावहिल जाने बाटाको छेउमा जयवागेश्वरीको मन्दिर रहेको छ। धातुको पाताको छानो भएको यो मन्दिरको मुख्य देवी जयवागेश्वरी, 'महाकाली, महालक्ष्मी र महासरस्वतीको संयुक्त' रूप मान्न सकिन्छ। यो मन्दिर लिच्छविकालको अन्तिम छेकतिर बनाइएको मानिन्छ। यस मन्दिरको उत्तरपट्टिको बाहिरी भित्तामा भैरवको आकर्षक चित्र बनाइएको छ। स्थानीय वासिन्दाहरूका अनुसार यो चित्र भैरवको नभएर शिवद्वारा बध गरिएको जालन्धरको चित्र हो। यस चित्रको रेखा र रङ्गहरू उडेर धमिलो भइसकेको देखिन्छ। स्थानीय भनाइअनुसार यस मन्दिरको चित्रकला धेरै प्राचीन हो तर चित्रलाई प्रत्येक बाह्र वर्षमा सफा गरी पछिबाट रङ्गरोगन गर्ने चलन रहेकाले यस मन्दिरको भैरवको चित्रको मौलिक रूप यस्तै थियो भन्ने कुरा ठोकुवा गर्न सकिंदैन। यस मन्दिरको उत्तरपट्टिको भित्तामा मूल देवताका रूपमा भैरवका चित्र भए तापनि यसको वरिपरि खोपाजस्तो कोठा बनाई विभिन्न देवदेवी तथा नवदुर्गाका स-साना चित्रहरू बनाइएको पाइन्छ। भैरवको चित्रचाहिं रातो, नीलो र खैरो रङ्गबाट बनाइएको देखिन्छ। खासगरी भैरवको वरिपरिको ज्वालावली निर्माण गर्दा रातो रङ्गबाट आगाका लप्कारूपी ज्वालाहरू बनाइएको देखिन्छ। सम्पूर्ण रूपमा यस भित्तामा रहेका चित्र निर्माणमा रातो, नीलो, सेतो र खैरो गरी चार रङ्गहरूको संयोजन भएको पाइन्छ। भैरवको चित्र बनाउँदा चित्रकारले भैरवलाई लाशको पादपीठमाथि उभिएको रूपमा चित्रित गरिएको छ। भैरवको शरीर अनुहार नीलो रङ्गबाट निर्माण गरेर अनुहारमा आँखा, आँखीभौं, मुख चाहिं रातो रङ्गबाट बनाइएको छ। दुई खुट्टा परपर टेकिएर उभिएको बनाइएको यो चित्रमा भैरवका कुल आठ हातहरू छन्, जसमा खड्ग, ढाल, पात्र, घण्टा आदि आयुधहरू एवं वस्तुहरू समातेको छ। भैरवको घाँटीमा मुण्डमाला, सर्पमाला र कण्ठहार छ। उसका हातका नाडीमा ठूला-ठूला बालाहरू र कानमा सर्प कुण्डल देखिन्छ। भैरवको टाउकोको

मुकुट नरमुण्डबाटै बनाएको देखिन्छ। भैरवको मुखलाई थोरै खुला देखिने गरी बनाइएको छ। भैरवको तल्लो भागमा धोती देखिन्छ तर माथिल्लो भाग नाङ्गो रहेको छ।

२. भक्तपुर दरबारको तलजु मन्दिरका भित्तेचित्र

भक्तपुरको स्वर्णद्वारबाट भित्र पसेपछि दरवारको मूल चोकको दक्षिणपट्टि तलेजु भवानीको मन्दिर रहेको छ। यस मन्दिरभित्रका भित्ताहरूमा पन्ध्रौंदेखि अठारौं शताब्दीसम्मका थुप्रै भित्तेचित्रहरू अंकित छन्, जसमध्ये पन्ध्रौं शताब्दीमा बनाइएको 'सती' को चित्र विशेष उल्लेखनीय छ *(अमात्य, २०३१-३१)*। यस चित्रमा सतीलाई आगोमा पसेकी र चार हात भएकी देवीको रूपमा पुनः अवतरण भएकी देखाइएको छ। यस चित्रको छेउमा रूख र रूखमा विभिन्न किसिमका चराचुरुङ्गीहरू देखाइएको छ। सती सामान्य रूपमा हात जोडेर वेसेकी छिन्। देवीको रूपमा चित्रित गरिएकी सतीले विभिन्न पोशाक र गरगहनाहरू लगाएको देखिन्छ। पौराणिक दृष्टिकोणले यस चित्र दक्षप्रजापतिकी छोरी सतीदेवीको चित्र हो। दक्ष प्रजापतिले गरेको यज्ञमा ज्वाइ शिवलाई नबोलाएर उल्टै शिवको निन्दासमेत गरिएको हुँदा पतिको निन्दा सुन्न नसकी सतिदेवीले आगोमा हाम फाली आत्मदाह गरेको प्रसङ्ग यस चित्रले जनाउँछ। सती जलिरहेको यो चित्रको दाहिनेपट्टिको अर्को चित्रमा सतीदेवीले पुनर्जन्म लिएको देखाइएको छ। यस चित्रमा प्रयोग गरिएको रङ्ग भने निकै फिक्का छ।

सतीको चित्रबाहेक तलेजु भवानी मन्दिरको अर्को उल्लेखनीय चित्र नाचिरहेको विष्णुको चित्र हो। चित्रमा विष्णुलाई नृत्य मुद्रामा मादल बजाउँदै गरेको देखाइएको छ। विष्णुसित लक्ष्मी पनि छन्। साथै नजिकै कृष्ण मुरली बजाउँदै गरेको र राधाले झ्याली पिट्दै गरेको देखाइएको छ। यसका साथै छेउमै गरुडको चुच्चोमा सर्प च्यापेको दृश्य देखिन्छ। समष्टिरूपमा विष्णुको यस चित्रमा तान्त्रिक प्रभाव भएको विश्वास गरिन्छ।

अर्को उल्लेखनीय चित्र मन्दपालका कथामा आधारित 'सारङ्गी' र 'जरित' नामक चराको चित्र हो। पुराणअनुसार मन्दपालले सारङ्गिक नामक चराको जुनी लिएर 'जरित' नामक चरीसित विवाह गरी सन्तान जन्माएका थिए। चित्रमा मान्छेको अनुहार र चराको जिउ भएको सारङ्गित र जरित चराको चित्र कामातुर भावमा व्यक्त हुने गरी बनाइएको देखिन्छ।

यस बाहेक भैरव चौकको भित्तामा राजा भूपतीन्द्र मल्लको दुई मिटर अग्लो चित्र बनाइएको छ। चित्रमा राजालाई दुई घुँडा टेकेर ध्यानमग्न देखाइएको छ। उनका दुई हातहरू तर्पणं मुद्रामा छन्। राजाको शिरमा पगरी र जिउमा लामो जामा र सुरुवाल तथा कम्मरमा पटुका बाँधेको देखिन्छ। पोशाकहरूको प्रस्तुतीकरणमा राजपुतना कलाशैलीको प्रभाव देखिन्छ। राजाको यस चित्रमा रातो र सेतो रङ्गको संयोजन भएको छ। राजाको अनुहार सेतो रङ्गबाट र निधारमा त्रिपुण्ड र टीका भने रातो रङ्गबाट बनाइएको छ। चित्रमा राजा भक्त नदेखिएर यौद्धा देखिन्छन्।

तलेजु मन्दिरको अर्को उल्लेखनीय चित्र देवी र शुम्भ, निशुम्भको चित्र हो। चित्रमा देवीलाई ज्यादै र डरलाग्दो गरी चित्रित गरिएको छ। चित्रमा शुम्भ र निशुम्भ भैरवी देवीसित युद्ध गर्न उद्यत देखिन्छन्। शुम्भ र निशुम्भलाई रथमा देखाइएको छ।

यहाँका अन्य स-साना चित्रहरूमा कर्कोट नाग र नागिनीको चित्र, लोकपाल हात्तीको चित्र, नाचिरहेको गणेश र अरू पौराणिक जीव जन्तुहरूको चित्र निकै आकर्षक छन्। अमात्यका अनुसार राय मल्ल, जगतप्रकाश मल्ल, जितामित्र मल्ल, भूपतीन्द्र मल्ल जस्ता राजाहरूको समयमा पञ्चम दलाई लामाको नियन्त्रणमा केही नेपाली चित्रकारहरू तिब्बत गएका थिए। सायद यिनीहरूले नै माथि उल्लिखित तीनवटै राजाहरूको राज्यकालमा प्राचीन दरबार रहेको मूल चोक र सदाशिव चोकहरूको भागमा भित्तेचित्रहरू चित्रित गरेका हुन्। जितामित्र मल्लले निर्माण गर्न लगाएको यस दरबारलाई 'थुन्थु' दरबार भनिन्थ्यो। मनबज्र बज्राचार्यको भनाइअनुसार यी भित्तेचित्रहरू भएका चोकहरू प्राचीन दरबार थुन्थुभित्रकै चित्रहरू हुन् *(ऐजन, ४०)*।

३. पचपन्न झ्याले दरबारको भित्तेचित्रकला

राजा भूपतीन्द्र मल्लले अठारौं शताब्दीको प्रारम्भमा बनाउन लगाएको भक्तपुरको पचपन्न झ्याले दरबारको 'लाल बैठकदेखि भित्रको सानो कोठाको भित्तामा पाँच तहमा चित्रहरू बनाइएका छन्। यी सबै चित्रहरू राजा भूपतीन्द्र मल्लकै निर्देशमा बनाइएको मानिन्छ। यहाँका चित्रहरू विशेष गरेर रामायण र महाभारत महाकाव्यका कथाहरू र देवी भागवतका कथाहरूलाई विषयवस्तु बनाएर चित्रण गरिएका छन्। यी भित्तेचित्रहरूमा एउटा राजपरिवारको जीवनी तथा एउटा युद्धसम्बन्धी घटनालाई पनि चित्रण गरिएको पाइन्छ। युद्धमा हातहतियारले सुसज्जित सैनिकहरू, युद्धमा जान लागेको र एक राजकुमारको विछोडमा विलाप गरिरहेका स्त्रीका चित्रहरू प्रष्ट देखिन्छन्। भित्तेचित्रहरूको ठीक मध्यमा विश्वरूपको भयङ्कर चित्र रहेको छ। साथै अन्य ठाउँमा महाभारतको कथाअनुरूप कृष्ण र गोपिनीका रासलीलाका दृश्यहरू बनाइएको छ। विश्वरूपको चित्र भने शिवको विश्वरूपको चित्र हो, जुन प्रत्यालिढ् आसनमा छ। शिवलाई मुण्डमाला र सर्पका गहनायुक्त देखाइएको वरिपरि विभिन्न देव र दानवका चित्रहरू बनाइएका छन्। सम्पूर्ण चित्रहरूमा रातो, कालो, सेतो, हरियो, पहेंलो गरी जम्मा पाँच रङ्गहरूको प्रयोग गरिएको छ। पृष्ठभूमिको रङ्गको प्रयोजनमा एकरूपता देखिंदैन। यहाँका चित्रहरूमा राजपुतना कलाशैली र तन्त्रको प्रभाव स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ।

४. काठमाडौं कुमारी घरको भित्तेचित्रकला

काठमाडौं कुमारी घरका भित्तेचित्रहरू अठारौं शताब्दीमा बनाइएका चित्रहरू हुन् तर पनि कलापारखीका दृष्टिकोणले यी भित्तेचित्रहरू नेपाली चित्रकलाका वेजोड नमुनाहरू हुन्। कुमारी घरको मुख्य सिंहासन रहेको उत्तरपट्टिको कोठामा जान एउटा ठूलो वरण्डाबाट जानुपर्दछ। यसै वरण्डाभित्र धेरै भित्तेचित्रहरू छन्, जसमध्ये सेतो मच्छेन्द्रनाथ, रातोमच्छेन्द्रनाथ, पचली भैरव, भीमसेन, हिरण्यकश्यपु वध, हनुमान, शक्तिसहित गणेश आदिका चित्रहरू उल्लेखनीय छन्। मुख्य सिंहासन भएको पूजा कोठाभित्र अष्ट मात्रिका देवीहरू जस्तै कुमारी, वराही, महालक्ष्मी, वैष्णवी, इन्द्रायणी, चामुण्डा, ब्रह्माणी आदिका चित्रहरू रहेका छन्। यी चित्रहरूसितै राजा जयप्रकाश मल्लको पूर्ण शरीरको चित्र पनि यहाँ रहेको छ।

राजा जयप्रकाश मल्लको यो चित्र ६ फिट अग्लो छ । उनको शिरमा पगरी, जिउमा लामो जामा देखिन्छ । उनी आफ्नो राजश्री पोशाकमा हातहतियारले सुसज्जित भई देवीको आराधना गर्दै उभिएको देखिन्छ । उनको पोशाकले उनको चित्रमा राजपुतना एवं मुगल शैलीको प्रभाव देखाउँदछ । जयप्रकाश मल्लको चित्रवाहेक यहाँका भ्यालहरूमा चारवटा मानवीय चित्रहरू अंकित छन् । यस बाहेक अर्को एउटा कोठामा आर्यतारा, महाकाल, सिंहिनी, बज्रयोगिनी, व्याघ्रिनी आदिका चित्रहरू पनि बनाइएका छन् । धेरैजस्ता चित्रहरू धेरै टाउका, धेरै हात खुट्टाहरूयुत्त छन् । यहाँका चित्रहरू ज्यादाजसो तान्त्रिक प्रभावअन्तर्गत बनेको देखिन्छ । प्राय: सवै देवदेवीका चित्रहरू एकै नाप र साइजका छन् । यिनीहरू झन्डै ६ फिट अग्ला छन् । विभिन्न रङ्गहरूको प्रयोग बाहेक यी चित्रहरूमा सुनौला रङ्गहरूको प्रयोग पनि प्रचुर मात्रामा भएको छ । यी चित्रहरू जम्मा करीब १७६० वर्गफिट भित्तामा अंकित गरिएका छन् *(ऐजन, ४१)* ।

यहाँका अधिकांश चित्रहरूमा रातो रङ्गको प्रयोग छ तर यिनीहरूको पृष्ठभूमि भने नीलो रङ्गबाट बनाइएको छ । ब्राह्मी र वैष्णवी जस्ता शान्तस्वरूप देवीहरूको अनुहार समेत डरलाग्दो गरी बनाइएको छ । चामुण्डाको चित्र नृत्य मुद्रामा खप्परहरूको घुँडासम्म पुग्ने लामो माला लगाएर नाचिरहेको कङ्काल स्वरुपिणीको रूपमा बनाइएको छ । यस चित्रमा निलो रङ्गको प्रयोग गरिएको छ । यहाँका चित्रहरूमध्ये बाघभैरव र कल्पवृक्षको चित्र पनि उल्लेखनीय छ । बाघ भैरवलाई पूरै बाघको रूपमा देखाइएको छ । बाघभैरवमा सेतो रङ्गको प्रयोग गरिएको छ भने भीमसेन र अन्य भैरवका चित्रहरूमा गाढा नीलो रङ्गको प्रयोग गरिएको छ । रातो मच्छेन्द्रनाथ रातो रङ्गले बनाए पनि सेतो मच्छेन्द्रनाथको मुखमात्र सेतो रङ्गले बनाइएको छ । उनको जिउ भागमा विभिन्न रङ्गहरूको प्रयोग मात्र गरिएको छ ।

५. कीर्तिपुर बाघभैरव मन्दिरको भित्तेचित्रकला

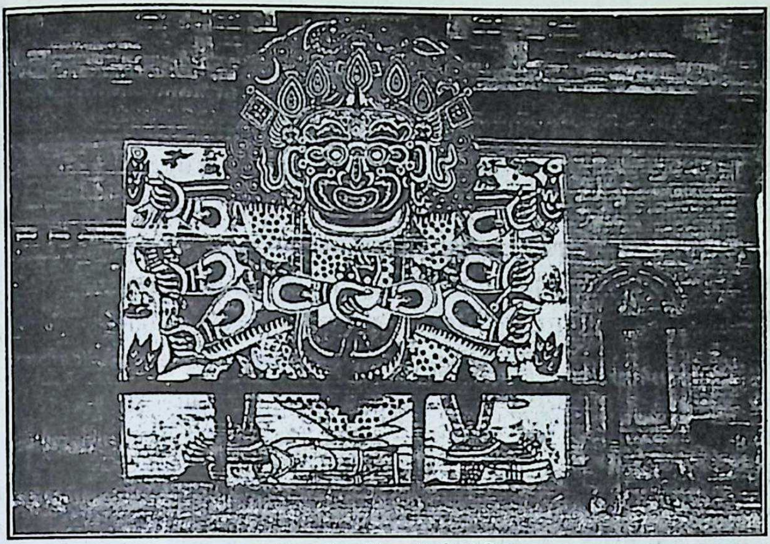
वि. सं. १५७२ मा जगतपाल वर्माले जिर्णोद्धार गरेको कीर्तिपुरस्थित बाघ भैरवको मन्दिरको भित्तेचित्र कलाकारितायुक्त छ । यस मन्दिरको बाहिरपट्टिका भित्ताहरूमा चित्रकलाका नमुनाहरू देखिन्छन् । यहाँका चित्रहरू थुप्रै साँघुरा बेग्लाबेग्लै तहहरूमा पट चित्रको शैलीमा निर्माण गरिएका छन् । साथै विषयवस्तु शिव पुराणबाट लिइएको छ । यसको स्वरूप एवं शैली पन्धौं शताब्दीको 'मानविनायक' पटचित्रसँग ठ्याम्मै मिल्दछन् *(पाल, १९७८, भाग-२, १७)*। भित्तामा झन्डै ७ फिट माथिदेखि चित्रकलाका नमुनाहरू रहेका छन् । प्रायजसो चित्रकलाको सबैभन्दा मुनिको तहमा भने विभिन्न देवीहरूको चित्र बनाइएको देखिन्छ । यसबाहेक अन्य कतिपय चित्रहरूमा दानको दृश्य, युद्धको दृश्य, उपदेशको दृश्य, कतै भारी बोकेर हिंडिरहेका मान्छेहरूका दृश्यहरू अंकित छ । कतैकतै चित्रका बीचमा शिवलिङ्गहरू बनाइएको पाइन्छ । द्वारपालका रूपमा मन्दिरको दायाँ-बायाँ सूर्य-चन्द्र र कीर्तिमुख भैरवको चित्र स्पष्ट देखिन्छ ।

चित्रमा प्रयोग गरिएका रङ्गमा प्याजी रङ्गको बाहुल्यता छ । तर यहाँका चित्रहरूबाट रङ्ग उडेर चित्रहरू ज्यादै धमिला र फुस्रा छन् । कतैकतै सेतो र कालो रङ्गको पनि प्रयोग

भएको छ । कतिपय ठाउँमा चित्रहरू देखिंदैनन् भने कतिपय ठाउँमा ठम्याउन सकिंदैन । संरक्षणको अभावमा बाघभैरवको मन्दिरको चित्रकला लोपको अवस्थामा पुगिसकेको छ । शैलीका आधारमा पालले यसलाई सोह्रौं शताब्दीतिरको भित्तेचित्र मान्नुभएको छ *(ऐजन)* ।

६. चण्डेश्वरी मन्दिरको भित्तेचित्रकला

ईस्वीको १६८१ अथवा सत्रौं शताब्दीको अन्ततिर निर्माण गरिएको चण्डेश्वरीको मन्दिर बनेपामा छ । यस मन्दिरको भूईं तलाको पश्चिमपट्टिको भित्तामा आठहाते भैरवको ठूलो भित्तेचित्र रहेको छ । भैरवको यो भित्तेचित्र १५ फिट अग्लो, १४ फिट चौडाइको छ । त्यसैले भैरवको यो भित्तेचित्र नेपालकै सबैभन्दा ठूलो भित्तेचित्र मानिन्छ । चित्रकारले यो चित्र बनाउँदा नीलो रङ्गको प्रयोग ज्यादा गरेको पाइन्छ । त्यसैले यसलाई आकाश भैरवको चित्र मानिन्छ । भैरवका जम्मा आठ हातहरू छन् । यसका दाहिनेतर्फका चार हातहरूमध्ये सबैभन्दा माथिल्लो हातमा एउटा गोल वस्तु र त्यसपछि क्रमशः डमरु, बज्र र पात्र लिएको देखिन्छ । देब्रेपट्टिका चार हातहरूमध्ये सबैभन्दा माथिल्लो हात सूचीका मुद्रामा र त्यसपछि क्रमशः तलतिरका हातहरूले खट्वाङ्ग र चारवटा नरमुण्ड समातेको छ भने सबैभन्दा तल्लो हात विन्दु मुद्रामा रहेको देखिन्छ । भैरवले हातका नाडीमा सर्पवाला, पाखुरामा सर्पकेयुर र गलामा नरमुण्ड माला लगाएको छ । शरीरको दाँजोमा भैरवका खुट्टाहरू छोटा छन् । हातखुट्टाका औंलाहरूमा लामा नङ्ग देखाइएको छ । पेट ठूलो, गोलाकार डरलाग्दा आँखा, भुसे दाह्रीयुक्त ज्यादै ठूलो टाउको र कानमा सर्प कुण्डल लगाएको यो भैरवको चित्र ज्यादै भयानक देखिन्छ । भैरवका शिरमा गुजुल्टिएको लट्टायुक्त कपाल छ । पृष्ठ भागमा चरा र अन्य स-साना देवदेवीहरूका चित्रहरू चित्रकारले बनाएको देखिन्छ । वाहनका रूपमा कुकुरको चित्र पनि भैरवको देब्रे खुट्टा छेउमा बनाएको छ । वाहनका रूपमा कुकुर देखाउने पद्धति दक्षिण भारतीय चित्रकला शैली मानिन्छ । प्रत्येक वर्ष भैरवको चित्रमा रङ लगाउने गरिन्छ । त्यसैले भैरवको आदि (प्राचीन) रूपमा परिवर्तन भएन होला भन्न सकिंदैन । भैरवको यो चित्र बाहेक चण्डेश्वरी मन्दिरका भित्तामा अरु चित्र पाइदैनन् । (चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)



१. चण्डेश्वरी मन्दिरको भित्तेचित्रकला

पौभाचित्र

पौभा शब्द 'प्रतिमा' वा 'प्रभा' जस्ता संस्कृत शब्दबाट व्युत्पन्न मानिन्छ । यी संस्कृत शब्दको अर्थ मूर्ति वा उज्यालो छाँया भन्ने हुन्छ । पौभाहरूको भुइँ उज्यालो चम्किलो रूपले बनाइएको हुँदा नै प्रतिमा वा प्रभा शब्दबाट पौभा शब्दको व्युत्पत्ति भएको देखिन्छ *(पाल, १९७८, भाग–२, पृष्ठ ६५)* । पौभा चित्रहरूलाई तिब्बती भाषामा 'थाङ्गा' र पाश्चात्य भाषामा 'टंका' भनिन्छ । खासगरी धर्मोपदेशहरूलाई कपडामा लेखेर भित्तामा झुण्डाउने चिनियाँ वा तिब्बती परम्परा जस्तै नेपाली चित्रकारहरूले हिन्दू तथा बौद्ध धर्मसित सम्वन्धित देवदेवीका चित्रहरूलाई कपडाका टुक्रामा लेख्ने परम्पराको विकास गरे । भित्तातिर झुन्ड्याउन सकिने आकारका कपडामा चित्र लेखेर त्यसलाई चारैतिरबाट रेशमले मोडेर त्यस्ता कपडाका सिरान र फेदतिर गोलो काठ हालेर बेर्न वा बटार्न सकिने पारिन्छ । यसरी बनाइएको चित्रहरूलाई नै पौभा चित्र भनिन्छ । पौभा चित्र लेख्ने परम्परा नेपालीहरूको मौलिक परम्परा हो तर नेपालीहरूले यसको प्रेरणा भने चिन, तिब्बततिरको धार्मिक उपदेशहरू, कपडामा लेखेर झुन्ड्याउने चलनबाट पाएका हुन् भन्ने धारणा लैनसिंह वांग्देलको देखिन्छ *(वांग्देल, २०३४ : ४२)* । तिब्बत, चिनतिर गएर आफ्नो सीप देखाउने नेपाली कलाकारहरूबाट नै पौभा चित्र लेख्ने सिलसिला सुरु भयो । नेपाली चित्रकारले चिन, तिब्बततिरको कपडामा धार्मिक उपदेश लेख्ने परम्पराको ठाउँमा कपडाको टुक्रामा चित्र बनाउन सुरु गरे । पछि तिब्बतमा नेपाली पौभा चित्रहरू ज्यादै लोकप्रिय भए र यसको खुब माग भयो । जसले गर्दा नेपाली चित्रकारले अनेकौं सम्प्रदायसँग सम्बन्धित खासगरी तान्त्रिक चित्रहरू पौभामा बनाउन सुरु गरे । वांग्देलअनुसार तेह्रौं शताब्दीको अन्तिम चरणदेखि सुरु भएको पौभाको यो परम्परा तिब्बत र नेपालमा अत्यन्तै लोकप्रिय भई आजसम्म पनि चलिराखेको छ *(ऐजन, ३७)* । पौभा चित्रको खपतको कारणले गर्दा नेपाली चित्रकारले पौभा चित्र बढीभन्दा बढी बनाउने उत्साह प्राप्त गऱ्यो । फलस्वरूप पौभा चित्रकलामा पनि नयाँ–नयाँ मोड र आयामहरू थपिंदै र विकसित हुँदै गए । कसै–कसैले पौभा चित्रलाई पट चित्र पनि भन्ने गर्दछन् । तर पौभा चित्र र पट चित्रमा केही अन्तर देखिन्छ । 'पट' चित्रको स्वरूप तीन–चार हातदेखि दश–बाह्र हातसम्म लामो हुने गर्दछ । पौभा चित्रहरूझैं पट चित्र पनि कपडामा नै लेखिए तापनि पौभा चित्रमा जस्तो पट चित्रहरूमा मुख्य देवतालाई बीचमा राखी अथवा मण्डल चित्र बनाएझैं मध्य भागलाई केन्द्रित पारेर चित्र लेखिएको हुँदैन । अंग्रेजीमा 'पट' चित्रलाई (Narrative Scroll Painting) भनिन्छ । पौभा चित्र भनिंदैन । नेपाली चित्रकलाको क्षेत्रमा पट चित्रहरू सत्रौं शताब्दीको अन्तिम वा अठारौं शताब्दीको प्रारम्भताकादेखि मात्र लेखिन थालेका हुन् । यस्ता पट चित्रहरूको विषयवस्तु पनि पौराणिक कथाहरू हुने गर्दछन् । यस्ता पट चित्रहरू 'पहाडी शैली' 'मेवाड' परम्परा वा 'वासोली' परम्पराअनुरूप मिलेको पाइन्छ ।

सुरुसुरुमा बनेका पौभा चित्रहरू घरका भित्ताहरूमा झुन्ड्याउन साधारण किसिमबाट मुख्य देवताको केही ठूलो आकृति मध्यभागमा कोरेर मास्तिर पट्टि र तलतिर पट्टि भने अन्य देवदेवीहरूको चित्र लेखेर बनाएको पाइन्छ तर पछिपछि पौभा चित्रहरूमा भने ज्यादै मिहिनसित धेरै बेलबुट्टा हालेर देवदेवीहरूको चित्र कोरिएको पाइन्छ जबकि प्रारम्भिक कालका पौभा चित्रहरूको शैली ग्रन्थचित्रको शैलीसँग मिल्दोजुल्दो देखिन्छ। यसैगरी सोह्रौं शताब्दीताकादेखि तिब्बत र नेपालमा बनेका पौभा चित्रहरूका स्वरूप र शैली पनि प्रष्टसित फरक–फरक देखिन्छन्। तिब्बतीहरूले पौभामा प्रयोग गरेको रङ, उज्जड र उत्ताउलो देखिन्छ भने पौभामा बनाएको देवताको चित्र भने डरलाग्दो र भयंकर देखिन्छ तर नेपाली पौभा चित्रकारले भने उत्ताउलो र 'उज्जड' रङलाई स्थान दिएको पाइदैन। उसले पौभा चित्रमा मधुरो र आकर्षक रङलाई नै बढी प्रयोग गरेको पाइन्छ। वांग्देल लेख्दछन्– "चाहे मण्डल चित्र होस् वा सम्वरको चित्र होस् नेपाली पौभा चित्रमा देखिने रङको माधुर्यताको तारिफ नगरी सुख छैन यो नेपाली जीवनको गुणको परिचायक हो संसारले नै यसको तारिफ गरेको छ" *(ऐजन, ४४)*।

पौभा चित्रकला निकै प्राचीन मानिए तापनि तेह्रौं शताब्दीताकादेखि मात्र यसका नमुनाहरू फेला परेका छन्। यसक्रममा सवैभन्दा पुरानो चित्र 'लसएन्जेलस काउन्टी म्युजियम' मा रहेको अमिताभको चित्र हो। वांग्देलले यसलाई तेह्रौं शताब्दीको अन्तिम र चौधौं शताब्दीको प्रारम्भतिरको मान्नु भएको छ *(ऐजन)*। पालले तिथिमिति नभएको तर बाह्रौं–तेह्रौं शताब्दीको ग्रन्थचित्र प्रज्ञापारमिताको गातामा रहेका चित्रसँग मिल्दोजुल्दो अमिताभ र रत्नसम्भवका पौभाहरूको उल्लेख गर्नु भएको छ। यी पौभाहरू, जसमध्ये अमिताभको पौभा माथि उल्लिखित पौभा नै हो भने अर्को पौभा काउन्टी म्युजियमै रहेको रत्नसम्भवको पौभा हो। यस पौभालाई पालले तेह्रौं शताब्दीको मानेका छन् *(पाल, १९७८ : भाग–२, ६८)*। पालले तेह्रौं शताब्दीकै 'कीलभ लान्ड' म्यूजियममा रहेको ताराको अर्को पौभाको उल्लेख गरेका छन् र यसको तिथि पनि तेह्रौं शताब्दी नै बताएका छन् *(ऐजन, ६८, चित्र नं. ७१)*। तिथिमिति भएको सबैभन्दा प्राचीन पौभा ईस्वी १३६७ को देवी वसुधरा' को मण्डल पौभा हो *(ऐजन, ६६, चि. नं. ७२)*। वांग्देलले भने तिथिमिति सहितको पौभाहरूमा नेपाल सम्वत् ४८८ वा ईस्वी सम्वत् १३६७ भएको 'देवी ताराको पौभा चित्र र ईस्वी १२४० को विष्णु मण्डलको पौभा चित्रको उल्लेख गर्नु भएको छ *(वांग्देल, २०३४ : ४५)*। वांग्देलले शैलीको आधारमा काउन्टी म्युजियममा रहेको अमिताभको पौभा चित्रको समयताकाको नै हुन सक्ने रत्नसम्भवको एउटा पौभाको समेत उल्लेख गर्नु भएको छ। पालले आफ्नो पुस्तक 'आर्ट अफ नेपाल' भाग–२ मा चित्रावली नम्बर १ देखि १३१ सम्म ६५ वटा पौभा चित्रहरू प्रकाशित गर्नु भएको छ *(पाल, १९७८ : भाग–२, चित्र सूची १३१)*। जसमध्ये बौद्ध धर्मसँग सम्बन्धित देवीदेवताका पौभाहरू हुन् भने प्राय:जसो पौभाहरू विदेशी म्युजियम वा निजी संग्रहमा रहेको पौभाहरू हुन्। यसैगरी हिन्दू देवदेवता भएका पौभाहरूमा सर्वप्राचीन पौभा दुर्गा वा महिषमर्दिनीको पौभा हो। जसलाई पालले चौधौं शताब्दीको मानेका छन्। यो पौभा

पनि काउन्टी म्युजियममै रहेको छ। हिन्दू धर्मसँग सम्बन्धित अन्य पौभाहरूमा अठारौं शताब्दीको 'गुह्यकाली' को पौभा उल्लेखनीय छ। यसैगरी शैव सम्प्रदायसँग सम्बन्धित पौभामा पन्ध्रौं शताब्दीको मध्यतिर बनेको अगस्त्य व्रत (एउटा शैवव्रत) नामक पौभा उल्लेखनीय छ। यसैगरी सोह्रौं शताब्दीमा बनेको भादगाउँको राष्ट्रिय कला संग्रहालयमा रहेको शिव र दुर्गाको युगनन्द (आलिङ्गन) रूपको पौभा हो। अठारौं शताब्दीतिर बनेका शिव मन्दिर पौभा र शैल मण्डल भएको पौभा जो क्रमशः काउन्टी म्युजियम र डोरिस युनर ग्यालेरीमा रहेका छन्। वैष्णव सम्प्रदायअन्तर्गतका पौभाहरूमा चित्रकार तेजरामले बनाएको ईस्वी १४२० को विष्णु मण्डलको पौभा चित्र देखिन्छ। अन्य वैष्णव पौभाहरू भने सत्रौं र अठारौं शताब्दीतिर बनेका देखिन्छन्। यीमध्ये धेरैजसोमा विष्णुलाई मन्दिर वा मण्डलभित्र देखाइएको *पाइन्छ (ऐजन, ९३, चित्रसूची, ११३, ११६, १२०)*।

नेपाली पौभा चित्रका दुईवटा हाँगा देखिन्छन्। प्रथम प्रकारका पौभा चित्रहरूमा विभिन्न सम्प्रदायका देवदेवी भएका चित्रहरू रहेका छन्,जसमा मुख्य देवतालाई बीचमा राखी त्यसको वरिपरि अन्य सहायक देवताहरूलाई देखाइएको छ। दोस्रो प्रकारमा मण्डल चित्रहरू भएको पौभा चित्रहरू पर्दछन्। धेरैजसो मण्डल पौभाहरू ज्यामितीय पद्धतिअनुसार बनाइएका छन्। मण्डल चित्र भएका कतिपय पौभा चित्रहरूमा मुख्य देवता चित्रित छन् भने कतिपयमा देवताको चित्र नभएर तान्त्रिक प्रतीकहरू मात्र रहेका छन्। पौभा चित्र बनाउँदा कलाकारले पौभाको पृष्ठभूमिमा प्राकृतिक दृश्य, खोला, नाला, रुख, लहरा र धेरै प्रकारका बेलबुट्टाहरू भरेको पाइन्छ। यसैगरी पौभामा मुख्य देवताको प्रभामण्डल बनाउन चित्रकार कतै चुकेको छैन। सुरु-सुरुका वा तेह्रौं वा चौधौं शताब्दीका पौभा चित्रहरूमा खाली ठाउँहरू भर्न चित्रकारले साधारण फूलका बुट्टाहरू बनाएको पाइन्छ, भने पन्ध्रौंदेखि अठारौं शताब्दीका चित्रहरूमा खाली ठाउँ भर्न चित्रकारले लहरे पात र बुट्टाहरू भरेको पाइन्छ। पन्ध्रौं शताब्दीताकादेखि पौभा चित्रमा छायाँ हाल्ने परम्परा, लहरेपात र बुट्टाद्वारा खाली ठाउँमा भर्ने परम्परा, पौभाको पुछारमा कित्ता छुट्ट्याएर पौभा बनाउन लगाउने परिवारको चित्र लेखाउने परम्पराको समेत थालनी भएको पाइन्छ, जुन कुरा यसभन्दा अगाडिका पौभा चित्रहरूमा पाइदैन। यसैगरी पन्ध्रौं शताब्दीभन्दा अगाडिका पौभाहरूमा देवदेवीका प्रभामण्डल प्रायः साधा छन् भने यसपछिका देवदेवीका प्रभामण्डलहरूमा ज्वालाको प्रयोग भएको पाइन्छ। पौभा चित्रकारले पौभामा उत्ताउलो र भड्किलो रङ्गको प्रयोग नगरी मधुरो र विषयवस्तु अनुरूपको रङ्गमात्रै प्रयोग गरेको देखिन्छ तर सत्रौं शताब्दीताकादेखि उन्नाईसौं शताब्दीसम्मका पौभा चित्रहरूमा भने भड्किलो रङ्गको समेत प्रयोग भएको पाइन्छ। यसताकादेखि नै साधा पृष्ठभूमिको ठाउँमा मन्दिर, बादल, पहाड आदिको पृष्ठभूमि बनाउन थालियो। यसबाहेक, यसताकाका पृष्ठभूमिमा एक प्रकारको सेतो फूल र त्यसका ठूला-ठूला पातहरू बनाउने चलन चल्यो, जुन कुरा तिब्बती शैलीको प्रभाव थियो। वांदेलअनुसार सत्रौंदेखि उन्नाइसौं शताब्दीसम्म थोरै मात्रामा भए पनि नेपाली पौभा चित्रहरूमा तिब्बती र चिनियाँ शैलीको प्रभाव देखिन्छ। यसको कारण नेपाल, तिब्बतबीचको

व्यापारिक सम्बन्ध र चित्रकारहरूको पारस्परिक सम्पर्क नै थियो *(वांग्देल, २०३४ : ५३ - ५४)*। आरम्भिक कालमा नेपाली शैलीको तिब्बती पौभा चित्रहरूमा बढी प्रभाव परेको र पछि तिब्बती शैलीको पनि नेपाली पौभा चित्रहरूमा प्रभाव परेको देखिन्छ। वास्तवमा पृष्ठभूमिमा लता, फूल, सेतो फूल र पात, पहाड, बादल, मन्दिर, स्तूप बनाउने शैली तिब्बतबाटै नेपाली चित्रकारले सिकेको हो।

राष्ट्रिय संग्रहालयको उष्णिष विजया

काठमाडौं उपत्यकाको राष्ट्रिय संग्रहालय छाउनीको प्राङ्गणको दक्षिणतिर बौद्ध कला भवन रहेको छ, जसमा बौद्ध मूर्तिहरू लगायत बौद्ध सम्प्रदायहरूसित सम्बन्धित चित्रहरू पनि संग्रह गरिएको छ। यस कला भवनमा बौद्ध सम्प्रदायअन्तर्गत उष्णिव विजया नामक देवीको थाङ्का (पौभा) संग्रह गरिएको छ। बौद्ध ग्रन्थअनुसार 'उष्णिव विजया' नामक बौद्ध सम्प्रदायकी देवी ध्यानी बुद्ध वैरोचनबाट व्युत्पन्न देवी हुन्। यिनको वर्ण सेतो हुन्छ र तीन मुख एवं आठ हात हुने गर्दछ। यिनको एउटा हात अभय र अर्को वरद मुद्रामा रहेको हुन्छ। यिनको एउटा हातमा रहेको कमलमाथि बुद्ध बसेका हुन्छन्। यिनका अरू हातमा बज्र, वाण, तर्जनी र पाश हुने गर्दछन् *(श्रीवास्तव, १९९० : २१२)*। तर यहाँ भएको उष्णिव विजयाको पौभा चित्रमा भने प्रतिमाशास्त्र अनुरूपका उपर्युक्त लक्षणहरू देखिंदैनन्। यस पौभा चित्रको उष्णिव विजया दुईहाते मात्र छिन्। उनका दुई खुट्टा उनको चित्रमुनि बनाइएको दोहोरो कमलासनमा टेकिएका छन् भने माथि अर्कै आसनमा उनलाई बसेको देखाइएको छ। रातो, कालो, सेतो र खैरो रङ्गको संयोजनबाट उष्णिव विजयाको चित्र वनाइएको छ। उनको शरीरको तल्लो भागमा रातो रङ्गबाट धोती बनाइएको छ भने उनको शरीरको माथिल्लो भागमा मिहिन लुगा ओढेजस्तो देखिन्छ। देवीका दुवै हात छातीको समानान्तर रहेका छन्। हातले कुनै वस्तु समाएको जस्तो देखिन्छ। देवीको चित्र बज्रधातु चैत्यमा देखाइएको छ। बज्र धातु चैत्यको गोलाकार 'गुम्बज' सेतो पृष्ठभूमिमा बनेको छ भने खैरो रङ्गबाट यस गुम्बजको गवाक्ष बनाइएको छ। यसै गवाक्षभित्र कालो पृष्ठभूमिमा उष्णिव विजयाको चित्र बनेको छ। उष्णिव विजयाका घाँटीमा लामो माला, कानमा ठूला-ठूला कर्णकुण्डल, टाउकामा चोसो परेको मुकुट देखिन्छ। देवीको अनुहार बनाउँदा चित्रकारले सानो तर लाम्चो मुख, सानो नाक, लाम्चा र चोसो परेका आँखा तथा लामा कानहरू बनाएको देखिन्छ। देवीको दाहिने र देब्रेपट्टि फूल र लहराहरूको बुट्टा बनाइएको छ भने देवीको शिरको पृष्ठभागमा गोलो प्रभामण्डल बनाइएको छ। यस बाहेक यस पौभा चित्रमा बादल, आकाश र चराचुरुङ्गी समेतको चित्र अंकित देखिन्छ। यस पौभा चित्रको एकिन तिथि थाहा हुन नसके तापनि पालले नेपालमा 'लक्ष्यचैत्य' पौभाहरूमा उष्णिव विजयाको चित्र अंकित गर्ने परम्परा पन्ध्रौं शताब्दीको प्रारम्भदेखि नै सुरु भएको कुरा लेखेका छन् *(पाल, १९७८, भाग-२, ७५)*।

चित्रकला प्रविधि

माथिका प्रसङ्गले नेपाली चित्रहरू ग्रन्थचित्र, भित्तेचित्र र पौभाचित्र गरी तीन

फरक–फरक हाँगामा छुट्टिसकेको प्रष्ट छ । यी तीनवटै चित्रकलाका प्रकारहरूको निर्माणका निमित्त नेपाली चित्रकारले तीनै प्रकारका प्रविधिहरू प्रयोगमा ल्याएको देखिन्छ । यी प्रविधिहरूको सामान्य परिचय निम्नअनुसार रहेको छ–

१. ग्रन्थचित्र होस् वा पौभा एवं भित्तेचित्र होस् । सबै प्रकारका माध्यमहरूमाथि चित्रहरू लेख्नका निमित्त चाहिने पहिलो वस्तु रङ्ग थियो । नेपाली चित्रकारहरूले सबै प्रकारका रङ्गहरू बनाउनका निमित्त आफ्नै मौलिक स्रोतहरूको प्रयोग गरेको पाइन्छ । रेग्मी लेख्दछन्– "रङ्गहरू थुप्रै र फरक-फरक थिए तर मुख्य रङ्गमा कालो, सेतो र पहेंलो पर्दथे । यी रङ्गहरू बनाउन माटो, कोइला, काजल जस्ता प्राकृतिक वस्तुहरू नै प्रयोगमा ल्याइन्थ्यो । चार रङ्गभन्दा वेसीको प्रयोग गरिंदा, यिनै चार रङ्गमध्ये दुई वा दुईभन्दा बेसी रङ्गलाई मिसाएर अर्को नयाँ रङ्ग तयार गर्न्थ्यो *(रेग्मी, १९६६, भाग–२, १७५)* । तर बज्राचार्यका अनुसार चित्रकारहरूले आफूलाई चाहिने रङ्ग स्वयं आफैंले हरितालबाट पहेंलो, वासन्ती रङ्ग, हिंगुलबाट रातो सिम्रिक रङ्ग, चूनबाट सेतो रङ्ग, अङ्गारबाट कालो रङ्ग, तिलको फलबाट नीलो रङ्ग र गेरुवा, कमेरो, शिशा र रातो माटाको रासायनिक प्रयोग गरेर त्यसअनुरूपका रङ्गहरू तथा लाहा, काफल, अमला आदि वनस्पतीबाट पनि विभिन्न पक्का रङ्ग बनाउँदथे । रङ्गको 'आभा' लाई स्थायी बनाउन उनीहरू विशेष रङ्ग निर्माण विधि अपनाउँदथे जस्तै विशेष जातको ढुङ्गा पोलेर चून बनाई त्यसलाई आठ, दश पटक तीव्र अग्निको रापमा भष्म पारेर अन्डाको सेतो च्यालसँग फिटेर खुब मिहिनगरी घोटिन्थ्यो । पुनः पछि त्यसलाई राम्ररी घाममा सुकाएर अन्डाको च्यालमा मिसाई, खल खर्दै जाने र घाममा सुकाउने प्रक्रिया दोहोरिइन्थ्यो । यसरी आठ-दश पटक यस प्रक्रियालाई दोहोऱ्याउँदा चूनको रङ्ग तेलजस्तै चम्कने र पानीले नछुने हुन पुग्दथ्यो । यही विधानले अन्य खनिजहरूबाट पनि रातो, पहेंलो नीलो रङ्ग बनाइन्थ्यो तर चूनबाहेक अरू रङ्ग बनाउँदा भष्म गर्नुपर्ने आवश्यकता थिएन । यसैगरी वनस्पतीबाट बनेका रङ्गहरूमा अन्डाको च्याल राखिंदैन । केवल त्यसलाई स्थायीपन र दिगोपन दिन अलिकति गम वा लस्सादार पदार्थको प्रयोग गरिन्थ्यो । प्रायः रङ्ग बाक्लो र टल्कने हुने गर्दथ्यो । यस्ता रङ्गहरूबाट नै रेखाङ्कन गरिसकेका चित्रहरूमा वर्णविन्यास गर्ने गरिन्थ्यो । प्रायः देवदेवीहरूको प्रतिमा लक्षणअनुसार नै यस्ता रङ्गहरूको प्रयोग हुने गर्दथ्यो *(बज्राचार्य, २०२७ : २५)* । देवीदेवताका चित्रहरूमा प्रतिमाशास्त्र अनुरूप रङ्गको प्रयोग भए तापनि अरू खाली ठाउँहरूमा रङ्ग लगाउने, बुट्टा भर्ने तथा मानवाकृति बनाउने काममा प्रायःजसो मनमानी किसिमले रङ्गबाट वर्णविन्यास गर्ने गरिन्थ्यो । खासगरी वासन्ती रङ्ग र रातो रङ्गको यस्तो ठाउँमा ज्यादा प्रयोग गरिन्थ्यो तर अठारौं शताब्दीदेखि यता लेखिएका चित्रहरूमा भने पहाड, आकाश, हिमालय, फूल, पात बनाइने प्रविधि आयो । यस्ता चित्रहरू बनाउँदा भने चित्रअनुरूपकै रङ्ग प्रयोग भएको देखिन्छ । दशौं शताब्दीदेखि चौधौं शताब्दीसम्मका चित्रहरूमा देवीदेवताको

शरीरमा हलुका ढङ्गले विभिन्न रङले छाँया दिने काम भएको देखिन्छ भने यसपछिका चित्रहरूमा सधर्मी रङको प्रयोग गरेर गाढा ढङ्गबाट नै छायाँ दिने काम भएको छ। तर रङ्गबाट छायाँ दिने काम सोह्रौं शताब्दीसम्म देखिन्छ। यसपछिका चित्रकारले चित्रमा छायाँ दिने काममा उपेक्षा देखाएका छन्। वास्तवमा सोह्रौं शताब्दीपछिका चित्रहरू स्थूल रूपमा बनेका हुनाले स्थूल चित्रहरूमा छायाँ दिने आवश्यकता रहेन तर कमल र ज्वालावलीहरूमा छायाँ दिने काम पछिसम्म पाइन्छ। यसैगरी सत्रौं शताब्दीदेखि रङ्ग मिश्रण पद्धतिमा विभिन्नता देखिन्छ। यसताकादेखि रातो र पहेंलोमा सेतो मिसाएर तथा रङ्ग मिश्रित गरी प्याजी रङ्ग बनाएर मानव चेहराको चित्र चित्रकारले बनाएको पाइन्छ। मौलिक रङ्गमा सेतो रङ्ग मिसाउनुले सत्रौं शताब्दी यतादेखिका धेरैजसो चित्रहरू फुस्रो देखिन्छन् *(ऐजन, पृ ३०)*।

२. ग्रन्थचित्र, भित्तेचित्र वा पौभा चित्रको निर्माण प्रविधिमा रेखांकनको परम्परालाई बुझ्न आवश्यक पर्दछ। दशौंदेखि चौधौं शताब्दीसम्मका चित्रहरूमा गरिएको रेखांकन त्यतिको प्रतीकात्मक हुन सकेको छैन। अथवा कुनै पनि चित्रको रेखांकनले प्रतीकात्मक रूपमा अन्य कुनै कुरा बुझाउँदैन। प्रायः सबै रेखांकनहरू मुख्य चित्रको प्रस्तुतीकरणको माध्यम मात्र रहेका छन्। शरीरका सबै अङ्गहरू एवं भाव भङ्गिमाहरू पूर्ण रेखांकनबाट देखाउने गरिएको छ तर पन्ध्रौं शताब्दीदेखि अठारौं शताब्दीसम्मका चित्रकलामा रेखांकन गर्दा प्रतीकात्मक रूपबाट पनि गरिएको पाइन्छ। यसताका कोरिएका रेखाहरूको टुप्पा कलात्मक र कुटिल छन्। यसताकाका रेखांकनहरूले मनमोहकता र सजीवतालाई त्याग्दै आएको देखिन्छ। विशेषगरी सत्रौं शताब्दीदेखि यताका चित्रहरूमा रेखाहरूको लावण्यता देखिंदैन। बज्राचार्य लेख्दछन् "यसताकाका रेखा स्थिर भए तापनि रेखामा गतित्व भाव छैन। तेह्रौं शताब्दीताकाका चित्रहरूमा सजीवता एवं गतिशीलता छ। सत्रौं शताब्दीदेखि यताका चित्रहरूमा त्यति गतिशीलता र सजीवता पाइँदैन" *(ऐजन, पृ. ३१)*।

३. नेपाली चित्रकारले खासगरी चित्रको अनुहार कुन प्रविधिबाट बनाएको छ त्यसबारे पनि विचार गर्न आवश्यक पर्दछ। खासगरी ग्रन्थफलकमा र पटचित्रहरूमा कोरिएका र खासगरी दशौंदेखि सत्रौं शताब्दीसम्मका चित्रहरूमा निर्माण गरिएका अनुहारहरू 'सपाद' अर्धचेहरा शैलीमा निर्माण गरिएका छन्। पन्ध्रौं शताब्दीसम्मका मानव चित्रहरूमा कोरिएको नाक, मुखमण्डलबाट बाहिर निस्केको छैन। साथै चिउँडो पनि त्यतिको गोलाकार देखिंदैन तर पन्ध्रौं शताब्दीपछिका सपाद अर्धचेहराका आकृतिहरूको नाक चुच्चो र मुखमण्डलबाट अलिकति बाहिर निस्केको पाइन्छ। यसका साथै चिउँडाको बनोट पनि गोलाकार हुँदै गएको देखिन्छ। यो प्रविधि अठारौं शताब्दीका प्रारम्भसम्म नै रहिरह्यो। अठारौं शताब्दीको मध्यताकादेखि भने अर्धचेहरा शैलीको मानव रूप देखिन थाल्यो र उन्नाईसौं शताब्दीसम्म यो पद्धिति मानिस र देवताका अनुहारहरू बनाउनेतर्फ कायम नै रह्यो। यसरी सपाद

अर्धचेहरा प्रविधि, अर्धचेहरा प्रविधिमा परिणत भएर गएको पाइन्छ ।

४. कलापूर्ण चित्र बनाउनका निमित्त नेपाली चित्रकारले रेखा गणितको सिद्धान्तलाई समेत अपनाएको देखिन्छ । कपडा, कागज वा भित्ताहरूमा वनाइएका चित्रहरूमा चतुष्कोण, अष्टकोण, षट्कोण र पूर्णवृत्त एवं अर्धवृत्त आदि वनाएर यस्ता रेखागणितीय आकृतिहरूको बीचमा आफूले इच्छा गरेअनुरूपको चित्र बनाएको पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति भैरवानन्द कुब्जिका देवीको चित्र लेख्ने ज्योर्तिमल्लका समयका तेजराम जस्ता चित्रकारहरूले आफ्ना अनेक चित्रहरूमा रेखा गणितीय पद्धितिलाई अङ्गालेको पाइन्छ । प्रायजसो पौभाचित्रहरू रेखागणितीय प्रविधिवाट तयार गरिएका छन् । पौभाचित्रहरूमा शैव देवताहरूलाई तान्त्रिक रूप दिन अधोमुखी त्रिकोणहरूलाई शक्तिको रूपमा, उर्द्धमुखी त्रिकोणलाई शिवको रूपमा र यी दुवै प्रकारका त्रिकोण मिली वनेको षड्कोणलाई शिव, शक्तिको युगानन्दनका रूपमा चित्रण गरिएको पाइन्छ । यसैगरी बौद्ध सम्प्रदायका देवदेवीहरूलाई पनि तान्त्रिक रूप दिने क्रममा अधोमुखी त्रिकोणलाई प्रज्ञा र उर्द्धमुखी त्रिकोणलाई 'उपाय' तथा दुवै किसिमको त्रिकोण मिली बनेको षड्कोणलाई "प्रज्ञोपाय" को चित्रका रूपमा बनाइएको पाइन्छ । यसै षड्कोणमा विन्दुलाई मध्य भागमा प्रयोग गरी 'एवं' को चित्र बनाइएको पाइन्छ । कतिपय वृत्तहरूभित्र परस्पर विरोधी देवताहरूका चित्रहरू कोरी धर्म सहिष्णु वा अद्वैत भावनालाई समेत व्यक्त गरेको पाइन्छ ।

५. नेपाली चित्रकारले आफ्ना सवै प्रकारका चित्रहरूमा प्रतिमाशास्त्रीय आंगिक अनुपातको निर्देशनलाई पालना गरेको पाइन्छ । चित्रहरूमा आंगिक समानुपात मिलेको हुनाले नै यिनीहरू सुन्दर देखिन पुगेका छन् । प्रायजसो सवै चित्रहरूमा अङ्गको अनुपातलाई बढो यत्नका साथ मिलाइएको पाइन्छ । शरीरका हरेक अङ्गहरूमा हुनुपर्ने लम्बाइ, चौडाइ चित्रहरूमा यथार्थ देखिन्छन् । आंगिक नापलाई 'ताल' भनिन्छ । एक ताल बरावर ९६ याव वा जौ हुने गर्दछ । नेपाली चित्रकारले साधारण मानिसलाई शास्त्रले निर्देशन गरेबमोजिम ७ तालमा अथवा ६७२ जौं जति लामो बनाएको छ भने देवताहरू, ऋषिहरू र राक्षसका चित्रहरूलाई १० तालमा र क्रोधयुक्त देवताहरूलाई ६ तालमा, देवीहरूलाई ८ तालमा, वामनरूपी विष्णुलाई ४ तालमा, गणेशलाई ३ तालमा तथा साधारण चित्रहरूलाई ७ तालमा निर्माण गरेको पाइन्छ । यसबाहेक सेनापतिको चित्र पनि ६ तालमै वनाइए तापनि साधारण क्रोध देवताको भन्दा केही फरक हिसावले बनाइएको हुन्छ । यसरी जम्मा ८ तालहरूमा नेपाली चित्रकारले चित्र कोरेको छ भने प्रत्येक तालको आंगिक अनुपात पनि शास्त्रहरूले निर्देश गरेबमोजिम नै निर्माण गरेको पाइन्छ *(ऐजन, पृष्ठ. १४-१५)*। अपवादको रूपमा मात्र केही चित्रहरू यस नियमबाट फरक देखापर्दछन् ।

काठ वा कागजमा ग्रन्थचित्रहरू बनाउँदा, कपडामा पौभाचित्र बनाउँदा र भित्तामा भित्तेचित्र बनाउँदा नेपाली चित्रकार कसरी चित्रका निम्ति स्थान वा भूमि तयार

पार्दथ्यो त्यसबारे विचार गर्नु आवश्यक हुन्छ । ग्रन्थचित्रहरू भोजपत्र वा ताडपत्रमा लेखिएका हस्तलिखित ग्रन्थमा लगाइएका काठका फल्याकहरूको दुवैतिरका गाताहरूमा र हस्तलिखित ग्रन्थका भित्रपट्टिका पाताहरूमा खाली रहेको माथिल्लो वा तल्लो भागमा तथा अरू सबैतिर लेखेर बीचमा खाली छोडिएको ठाउँमा चित्रकारले चित्र बनाएको पाइन्छ । ताडवृक्षको पत्ता र भोजवृक्षको बोक्रालाई सुकाएर आवश्यकता अनुसारको साइजमा काटिन्थ्यो । यिनीहरूको आकार अन्दाजी २० इञ्च लामो र चौडाइ ३ इन्च जति हुने गर्दथ्यो *(वांग्देल, २०३४, १७)* । ताडपत्र र भोजपत्र वाहेक कागज पाउन थालेपछि कागजलाई भातको माड लगाएर सुकाई वाक्लो वनाएर कीराले नखाओस् भनी हरिताल लगाउने तथा आकर्षक बनाउन नीलो पार्ने समेत गरिन्थ्यो । यस्ता कागजहरूलाई नीलोपत्र भनिन्थ्यो । भोजपत्र वा ताडपत्रलाई प्रयोगमा ल्याउनु अघि बेसरी पानीमा उमालेर सुकाइन्थ्यो । सुकिसकेपछि शंखले घोटी-घोटी वा अरू कुनै चिल्लो वस्तुले घोटी-घोटी यिनीहरूलाई चिल्लो बनाइन्थ्यो । यसपछि बाँसको कमलबाट ग्रन्थ लेख्ने काम हुन्थ्यो । ग्रन्थ लेख्दा ग्रन्थको तल, माथि वा माथि वा मध्य भागमा चित्रका निम्ति ठाउँ छाडिन्थ्यो जहाँ पछिवाट चित्रकारले चित्रहरू बनाउँदथ्यो । चित्रमा रङ्ग भर्न चराको प्वाँख र सायद लोखर्के र मलसाँप्रोको रौंबाटै चित्रकारले ब्रुस बनाउँदथ्यो तर धेरैजसो स्थानीय खसीको रौं पनि ब्रुसका निम्ति प्रयोग हुने गर्दथ्यो *(ऐजन, पृष्ठ ६९)* । चित्रकारले प्रयोग गर्ने रङ्गदेखि वाहेक मसी भने आँप, कटुस र अमलाको पात पकाएर कालो मसी बनाइन्थ्यो भन्ने चर्चा वांग्देलले गरेका छन् *(ऐजन, पृष्ठ ६७)* । यस्ता हस्तलिखित ग्रन्थको बाहिरपट्टिका गाताहरू ग्रन्थकै आकारका हुने गर्दथे । यिनै काठका गाताहरूमा भित्र र बाहिरपट्टि ग्रन्थको कथावस्तु अनुरूपका विषयवस्तुको एवं देवदेवीहरूका चित्रहरू बनाइन्थ्यो तर हस्तलिखित यस्ता ग्रन्थहरूका गाताहरू ग्रन्थ लेखिएताका नै लगाइएका हुन्थे वा पछिवाट लगाइएका हुन्थे एकिनसाथ भन्न सकिंदैन । संरचना, शैलीका दृष्टिकोणले कतिपय ग्रन्थका गाताहरू ग्रन्थ लेखिएताका नै बनाएर लगाएको देखिन्छन् । जस्तै 'क्लिभ लाण्ड म्युजियम' मा रहेको प्रज्ञापारमिता ग्रन्थको गाता ग्रन्थ निर्माणताका नै लगाइएको हो *(पाल, १९७८, भाग-२, पृ. ३४)* । साथै ग्रन्थकारले यसका गातामा भएका चित्र पनि आफैं बनाएको हो तर काउन्टी म्युजियममा रहेको प्रज्ञापारमिताको ग्रन्थको गाता र गाता चित्र भने ग्रन्थ निर्माणताका नै बनाएको हो भन्ने कुरामा एकिन गर्न सकिंदैन *(ऐजन)* । बारम्बार ग्रन्थहरू प्रयोगमा आइरहने हुँदा ग्रन्थका गाताहरू पुराना र खिइने हुँदा तथा यसका चित्रहरू उड्न सक्ने सम्भावना भएको हुँदा पछिबाट यस्ता ग्रन्थहरूको गाता फेरिने तथा गाता चित्रहरूमा पुनः रङ्ग भरिने सम्भावना ज्यादा देखिन्छ । जे भए तापनि गातामा रहेका चित्रहरू ग्रन्थकारले नै बनाउने तथा ग्रन्थकारले ग्रन्थमात्र लेखी गाताभित्र चाहिं अन्य चित्रकारले बनाउने दुवै प्रविधि गाताचित्र निर्माणमा पाइन्छ । मुखर्जीका अनुसार गाताचित्रहरू भित्तेचित्र शैलीमा नै एवं 'टेम्पेरा प्रविधि' अनुरूप तथा भित्तेचित्र

बनाउँदा लगाइने सरेस वा रङ्ग लगाएपछि चित्र बनाइने गरिन्थ्यो *(मुखर्जी, १९४५ : भाग-१५, १६-१७)* ।

जहाँसम्म पौभाचित्र लेख्नुपर्दा चित्रकारले अपनाएको प्रविधिको प्रश्न छ चित्रकारले सर्वप्रथम मोटो, खस्रो सुती कपडालाई एउटा काठको चौकोसमा डोरीले बाँधी चारैतिर कस्ने गर्दथ्यो । यस्ता कपडाहरूको चौडाइभन्दा लम्बाइ ज्यादा हुन्थ्यो भने यिनीहरूको स्वरूप प्रायजसो चारकुने हुने गर्दथ्यो । पौभा वा पटचित्र लेख्दा यसरी चौकोसमा बाँधी कसिराखेको कपडामा नै सेतो रङ्गमा सरेस मिसाएर लगाएपछि सुकाइन्थ्यो । सुकेपछि शंख वा अन्य कुनै चिल्लो ठोसवस्तुले घोट्ने गरिन्थ्यो । यसरी बारम्बार घोट्दा त्यो कपडा मिहिन र कागज जस्तो चिल्लो हुने गर्दथ्यो । यसपछि चित्रकारले रातो वा कालो रङ्गबाट कपडामा बाह्य रेखा तानेर अन्य भागमा चाहिएअनुरूपको रङ्ग भर्ने काम गर्दथ्यो । यस्तो रङ्ग भर्दा रङ्गमा लस्सादार गम मिसाइन्थ्यो *(पाल, १९७८, भाग-२, पृ. ६५)* । कतिपय पौभाचित्रकारले पौभाचित्र बनाउने कपडालाई सुरुमा माड लगाएर माड सुकेपछि शंखले घोटी-घोटी मिहिन पार्ने काम गर्दथे । वांग्देलअनुसार घोटाइ नपुगेको वा कमसल रङ्ग हालेको पौभाचित्रहरू चाँडै धमिलिने वा नष्ट हुने गर्दथे । यस बाहेक माडको ठाउँमा सरेस लगाउने चलन पनि थियो । सरेस लगाउँदा राँगाको छालालाई पकाएर बाक्लो झोल तयार भएपछि चित्रकारले प्रयोग गर्ने गर्दथ्यो । यसबाहेक रूखबाट तयार भएको गम पनि प्रयोगमा ल्याइन्थ्यो । गम मिसाएर कपडामा रङ्ग लगाउँदा पछि यो चर्कने वा उक्किन सक्दथ्यो तर सरेसको प्रयोगमा भने यसो हुने डर थिएन । कसै-कसैले गम र सरेसको सट्टा कुखुराको फूलको सेतो भाग प्रयोग गरेको देखिन्छ तर यो प्रचलन त्यति प्रचलित देखिँदैन *(वांग्देल, २०३४ : ७०-७१)* । अन्तमा चित्रकारले पौभामा आफूले इच्छाएवमोजिमको चित्र बनाउने कार्य गर्दथ्यो ।

रायअनुसार नेपालका भित्तेचित्रहरू 'टेम्पेरा प्रविधि' अर्थात् लिउन लगाएर रङ्ग पोती चित्र लेख्ने प्रविध'अनुरूप बनाइएका चित्रहरू हुन् । यी चित्रहरू भित्तामा सर्वप्रथम माटो, गोबर, पटुवा, भाङ्ग र खुँदोको लिउन लगाई सतह तयार पारेपछि त्यस्तो सतहलाई चिल्लो बनाई चित्रित गर्ने गरिन्थ्यो । चित्रहरूमा प्रयोग भएका रङ्गहरू ग्रन्थ चित्रमा प्रयोग भएका रङ्ग सरह नै रातो, नीलो, कमेरो वा सेतो र कालो छन् । नेपाली भित्तेचित्रहरू उत्तर मध्यकालको पश्चिम हिमालय चित्रशैलीअनुरूपका छन् । यिनीहरू वास्तवमा त्यसताकाका ग्रन्थपौभाचित्रहरूलाई भित्तामा ठूलो स्वरूपमा सारिएजस्ता देखिन्छन् । यी चित्रहरू थेप्चा आकारका प्रायजसो रातो र सुनौलो रङ्ग प्रयोग गरिएका चारकुने सतहमा निर्माण गरिएका मोटो बाह्यरेखा भएका जसले गर्दा प्रत्येक चित्र एकअर्काबाट फरक हुन पुगेका देखिन्छन् *(राय, १९७३ : ५३)* । रायको उक्त भनाइबाट त्यसताकाको भित्तेचित्रको प्रविधिको स्वरूप प्रष्ट हुन्छ । बज्राचार्यअनुसार भित्तेचित्र बनाउँदा सर्वप्रथम कुनै घर वा मन्दिरको ओस वा चिसो नलाग्ने भित्तामा मसिनो वा मोटो लिउन लगाइन्थ्यो । त्यसमाथि चून लगाएर त्यसपछि कमेराले पोत्ने काम गरिन्थ्यो । अन्तमा यसरी बनाएको सतहमाथि द्वैध रेखांकन पद्धति र लाक्षणिक वर्णविन्यासअनुरूप चित्र लेख्ने काम हुन्थ्यो । उदाहरणका निमित्त भक्तपुर दरबारको

भित्तेचित्रलाई लिन सकिन्छ जसको भित्तामा पहेंलो भागको मसिनो माटाको लिउन लगाइएको छ । अनि कमेराले बाक्लोसँग पोतेर त्यसैमाथि द्वैध रेखांकन प्रणालीका आधारमा विभिन्न चित्रहरू बनाइएका छन् *(बज्राचार्य, २०२७ : २६/६६)*। उन्नाईसौं–बीसौं शताब्दीमा लेखिएका विहार आदिका भित्तेचित्रहरू बज्रको लेपमाथि चूनको पृष्ठभूमिमा बनाइएका छन् ।

मध्यकालीन चित्रकलामा बुट्टा बनाउने प्रविधि पनि उल्लेखनीय छ । खासगरी पौभा वा पटचित्रहरूमा लता-लहराको बुट्टा बनाउने प्रविधि देखिन्छ । यो प्रविधि ग्रन्थचित्रहरूमा समेत देखापर्दछ । पन्ध्रौंदेखि सत्रौं शताब्दीको सुरुकालसम्म लता-लहराका बुट्टाहरू प्रायजसो एकै प्रकारका छन् । यी बुट्टाहरू घुम्रेका स्वरूपमा देखिन्छन् । सत्रौं शताब्दीपछिका चित्रहरूमा भने पात-पात छुट्टिने गरी भद्दा किसिमले लता-लहराका बुट्टाहरू देखाइएका छन् । एघारौंदेखि पन्ध्रौं शताब्दीसम्म साधारण बुट्टाहरू प्रयोग भएको छ । बाह्रौं शताब्दीका चित्रहरूमा चित्रकारले तोरण द्वारको चित्रण गरेको पाइन्छ । जसमा कलश र केराको फल वा फलसहितको बोटको चित्रण गरिएको छ । माथि सर्पहरूलाई निल्न लागेको भयानक चित्र कोरिएको छ । बाह्रौंदेखि सत्रौं शताब्दीसम्म तोरण बनाउने परम्परामा एकरूपता पाइन्छ । यसबाहेक पृष्ठभूमिमा मसानको दृश्य, पहाड, खोलानाला, आकाश, हिमालय, चन्द्र-सूर्य आदि चित्रहरू कोर्ने प्रविधि नै एकनाश रूपमा यस युगको चित्रकलामा देखापर्दछ ।

अध्याय–सात

नेपाली काष्ठकला

काष्ठकलाको प्राचीनता एवं ऐतिहासिकता

नेपाली काष्ठकलाका नमुनाहरू पूर्व मध्यकालभन्दा अगाडिताकाका पाइँदैनन् तर यसो भन्नुको अर्थ लिच्छविकाल वा त्यसभन्दा अगाडिको समयमा काष्ठकलाको विकास नै भएको थिएन भन्नुचाहिं होइन । संसारको जुनसुकै देश र सभ्यताको प्राचीन र आरम्भिक युगमा काठकै कारिगढी सुरु भएको थियो । माटोपछि पाइने र सस्तो एवं भनेका बेला जहीं तहीं उपलब्ध हुनसक्ने वस्तु काठ नै थियो तर काठ टिकाउ वस्तु थिएन । यो चाँडै नै मर्किने, भाँचिने, कीरा लाग्ने सड्ने तथा प्राकृतिक प्रकोपको शिकार हुने भएको हुनाले काष्ठकलाका नमुनाहरू ज्यादै पुराना प्राप्त नहुनु स्वाभाविकै देखिन्छ । पाण्डे लेख्दछन्– "अफाप वातावरण र परिस्थितिले गर्दा, जैविक एवं रसायनिक कारणले गर्दा भ्याउ र काईको कारणले गर्दा उक्किने, चर्किने, भाँचिने, मक्काउने प्रक्रियाले गर्दा र कीरा एवं धमिराहरूको कारणले गर्दा प्राचीन नेपाली काष्ठकलाका नमुनाहरू सबै नासिएर गए । यसबाहेक बेलाबेलाका भयानक भूईंचालोहरूले गर्दा नेपाली काष्ठकलाका सबै श्रेष्ठ नमुनाहरू तथा बिम, धरण, झ्याल, ढोका सबै भत्केर नाश भए *(पाण्डे, १९६८ : २८)*। चार-पाँच सय वर्षसम्मको लामो लिच्छवियुगमा बनेका झ्याल, ढोका, चौखट, बिम, धरण र खम्बाहरू काठका थिएनन् वा तिनीहरू एकदम साधा रूपमा मात्र निर्मित थिए तथा कलाकारितायुक्त थिएनन् भन्नु निश्चय नै मूर्खता हुन्छ । यसबाहेक मल्लकालमा देखापर्ने हजारौं काष्ठकलाका नमुनाहरू अचानक प्रकट भएका होइनन् । यी उत्कृष्ट काष्ठकलाहरूका नमुना पछाडि लिच्छवियुगको लामो 'काष्ठशिल्पी' को विकासको सिलसिला एवं इतिहास थियो । एउटा लामो अवधिसम्म काष्ठका शिल्पीहरूले आफ्नो हात छिनो र बसिलामा सजाएपछि मात्र

मल्लकालीन काष्ठकलाका उत्कृष्ट नमुनाहरू सृजना हुन पुगेका हुन् । वास्तवमा मल्लकालीन काष्ठकला लिच्छवियुगमै हुर्किसकेको र विकसित परम्पराको उदाहरण मात्र हुन् ।

लिच्छवि युगताकाका काष्ठकलाका नमुना नभेट्टाइए तापनि यस युगमा काष्ठकलाको प्रमाण दिने साहित्यिक र पुरातात्त्विक स्रोतहरू उपलब्ध छन् । यस्ता स्रोतहरूमा चिनियाँ राजदूत वाङहुएनसेका डायरी मुख्य छ । जसमा "नेपालमा बनेका घरहरू काठबाट बनेका थिए र यस्ता घरहरूको भित्ताहरू कलाकारितायुक्त र चित्रित थिए" भन्ने विवरण परेको छ *(लेभी, १९०५ : भाग-१, १९४)*। नेपाली राजाका दरबारहरूका विषयमा पनि वाङकै डायरीमा आधारित ताङवृत्तान्तले विवरण दिएको पाइन्छ । यस विवरणअनुसार "नेपालको राजधानीमा एउटा तलैतलाको भवन रहेको छ, जो २०० चि अग्लो र ८० पौउ (४०० फिट) घेरा भएको छ, यसमा दश हजार मानिसहरू अटाउँदछन् । यो तीन खण्डमा विभाजित छ र प्रत्येक खण्डमा सात तलाहरू रहेका छन् ।" यसैगरी उपर्युक्त स्रोतले नै अर्को एक ठाउँमा "नेपालको राजधानीमा दरवारको मध्य भागमा साततले "बुर्जा" निर्मित गरिएको छ, जसमा तामाको टायल लगाइएको छ । यसका विम, धरण, बला आदिलाई विभिन्न रत्न र मूल्यवान् ढुङ्गाहरूले जडिजडाउ गरिएको छ । यस 'बुर्जा' को चारै कुनामा तामाका टुटीहरू छन्, जसको मुख गोही आकारको छ, जहाँबाट पानी निस्केर तल झर्दछ" *(ऐजन, १५९, १६५)*। यसरी लिच्छविकालमा बनेका भव्य दरवारहरूको उल्लेख चिनियाँ स्रोतले गरेको छ जसमा निश्चित रूपमा काष्ठकालिगढी थियो भन्ने कुरामा शंका छैन । "लिच्छवि अभिलेखहरूमा मानदेवको मानगृह, अंशुवर्माको कैलाशकुट भवन र नरेन्द्रदेवको भद्राधिवास भवनको उल्लेख पाइन्छ *(बज्राचार्य, २०३० : ११, २१०, ४१०)*। यसैगरी लिच्छवि अभिलेखहरूमा भिक्षु-भिक्षुणीहरू बस्ने विहारहरूको चर्चा पाइन्छ । जस्तै गुँविहार, मानविहार, राजविहार, खर्जुरिका विहार, माध्यम विहार आदि उदाहरण हुन् *(ऐजन, १९, ४३, ३२०)*। लिच्छविकालमा बनेका यस्ता विहारहरूको झ्याल, ढोका, धरण, बिमहरू काष्ठ कालिगढीका नमुना हुन् भन्ने कुरामा शंका छैन । यसैगरी लिच्छविकालको एउटा अभिलेख टुँडाल देवी मन्दिरका पेटीमा पाइएको छ । जोसँगै नोलीले एउटा काष्ठको देवीमूर्ति प्राप्त गरेको कुरा लेख्नुभएको छ । यसैगरी लिच्छवि अभिलेखमा नै काठ र ईंटाबाट बनेको घरको उल्लेख पाइन्छ *(ऐजन, ७९)*। अंशुवर्माको पाटन सुन्धारा अभिलेखमा मुसाले माटिङ्ग ग्राम ढोकाका खापा र झ्यालहरू नष्ट पारेको तथा काठहरू जीर्ण भएको हुँदा अंशुवर्माले १४०० मानिका आउने खेत त्यसको जिर्णोद्धारका लागि दिएको कुरा उल्लेख छ *(ऐजन, पृ. ३३९)*। यस प्रसङ्गले त्यसताकाका मन्दिरहरूमा प्रशस्त काठपातका कलात्मक नमुनाहरू प्रयोग गरिने कुरा स्पष्ट हुन्छ लिच्छवि अभिलेखहरूमा 'सिंकर' को उल्लेख पाइन्छ । यो कर काठका वस्तुहरू वा फर्निचरमा लाग्ने कर थियो भन्ने कुरा स्वीकारिन्छ *(ऐजन, ४३४)*। यसप्रकार साहित्यिक एवं अभिलेखात्मक स्रोतहरूले काष्ठकलाको प्राचीनता एवं ऐतिहासिकता लिच्छवियुगको प्रारम्भताकासम्म वा पाँचौं शताब्दीसम्म पुऱ्याउँदछ तर अन्य अनेकौं यस्ता साक्ष्यहरू छन्, जसले काष्ठकलाको प्राचीनता एवं ऐतिहासिकतालाई लिच्छविकालभन्दा धेरै

अगाडि ईसापूर्वका शताब्दीहरूसम्म नै पुऱ्याउँदछन् । उदाहरणका निमित्त तिलौराकोटमा गरिएको उत्खननलाई लिन सकिन्छ । तिलौराकोटको उत्खनन्ताका प्राप्त भएको मानव बसोबासका एघारौं शताब्दी ईस्वीपूर्वदेखि ईस्वीको प्रारम्भिक युगसम्मका तहहरू फेला परेका छन् *(प्रधान, १९७९ : पृष्ठ ३३ – ३५)* । यति लामो युगसम्म यस क्षेत्रमा बसोवास गर्ने मावन समुदायले काठमा शिल्पी देखाएन होला भन्ने तर्क एकदमै अस्वाभाविकै देखिन्छ । यसैगरी उत्खनन्ताका यहाँबाट पुरातत्त्वविद्हरूले काठका खम्बाहरू गाडिएको डोबहरू फेला पारेका छन् *(रिजाल, १९७९ : ३३)*। पुरातत्त्वविद्हरूले 'शाक्य राजदरबारको संस्थागारको अवशेषहरूका रूपमा यी डोबहरूलाई मान्यता दिएका छन् । शाक्यहरूको यो विशाल संस्थागारमा काष्ठकला शिल्पीका उत्कृष्ट नमुनाहरू हुनसक्ने कुरालाई पनि नकार्न सकिँदैन । यसरी मानव बसोबासको प्रथमचरण तथा ईस्वीपूर्वका शताब्दीताकाकाहरू देखिँदैन । काष्ठकलाको स्वरूप निर्मित हुन थालेको देखापर्दछ ।

नेपाली काष्ठकलाको स्वरूप ईसापूर्वको कालदेखि सुरु भएर गोपाल, महिषपाल, किराँत र लिच्छवियुग हुँदै पूर्व मध्यकालसम्म आइपुग्दा पूर्ण विकसित भइसकेको देखिन्छ । यसताकादेखि काष्ठकलाका नमुनाहरू फेला पर्न थाल्दछन् । पूर्व मध्यकालमा बनेको वनेपाको इन्द्रेश्वर मन्दिर, पाटनको उकुवहाल (रुद्रवर्ण महाविहार) र कान्तिपुरको इटुम्वहालको टुँडालहरूमा देखापर्ने काष्ठकलाहरूले पूर्व मध्यकालमा काष्ठशिल्पी अत्यधिक विकसित भइसकेको प्रमाण पेस गर्दछ । यसपछि मध्यकालमा काष्ठशिल्पीका उदाहरणहरू झ्याल, ढोका र त्यसमा बनेका पखेटाहरू, चौखटहरू, तोरण र टुँडालहरू, बिम, धरण, स्तम्भ आदिमा देखा पर्दछन् । अनेकौं देवीदेवताका आकृतिलगायत पशुपंक्षीका आकृतिहरू, फूलबुट्टा, लहराका आकृतिहरू, पूर्ण कलश एवं लौकिक जीवनसँग सम्वन्धित आकृतिहरू यस कालमा काष्ठका कालिगढहरूले ज्यादै उत्कृष्ठ रूपमा वनाएको पाइन्छ । यस वाहेक हिन्दू र बौद्ध धर्मसँग सम्बन्धित विभिन्न देवदेवीका काष्ठका भव्य मूर्तिहरू पनि यस कालमा बनेको पाइन्छ । यसकालमा बनेका टिकीझ्या, मयूरझ्या, देशेमरुझ्या, सूर्यझ्या आदिले यस युगको काष्ठकलाको भव्यतालाई दर्साउँदछन् । मध्यकालमा बनेको भक्तपुर भैरवचौकका काष्ठमूर्तिहरू, बनेपा चण्डेश्वरी मन्दिरका काष्ठमूर्तिहरू, हनुमान ढोकाको मूलढोकामाथिको काष्ठको विश्वरूपको मूर्ति लगायत राष्ट्रिय संग्रहालय छाउनीको नृत्यदेवीको मूर्ति, भक्तपुर काष्ठकला संग्रहालयको नृत्यदेवीको मूर्ति, भक्तपुर पुजारी मठमा रहेको मार विजयको मूर्ति तथा छुस्यावहाल पाटनको तोरण, भक्तपुरको तलेजु मन्दिर माथिको तोरण मध्यकालीन काष्ठकलाका वेजोड नमुनाहरू हुन् ।

उल्लेखनीय काष्ठकलाका नमुनाहरूको विवरण

टुँडालहरू

नेपाली काष्ठकलाका उल्लेखनीय नमुनाहरू मन्दिर र विहारहरूमा रहेका टुँडालहरूमा देखापर्दछन् । बज्राचार्यका अनुसार मन्दिर र विहारका टुँडालहरू छानालाई अड्याउन मात्र

निर्माण नगरिएर कलात्मक भावनाको प्रतीकका रूपमा र आध्यात्मिक भावनाको प्रष्फुटीकरणका निमित्त पनि निर्मित भएका हुन् । यी टुँडालहरूमा देवदेवीको पादपीठमुनि भक्तका रूपमा मानव मूर्तिहरू लगायत अनेकौं कामं वासनाका मुद्राहरू पनि आगमवादी सिद्धान्तलाई प्रस्तुत गर्न निर्माण गरिएको पाइन्छ *(बज्राचार्य, २०२७ : २२९ - २३१)* । एस. बी. देवका अनुसार "टुँडालहरूका असंख्य प्रकारहरू छन् तर मुख्य गरेर यिनीहरूलाई दुई प्रकारमा बाँड्न सकिन्छ– (१) यस्ता टुँडालहरू जो कुनामा ठड्याइएका छन् (२) अन्य ठाउँका टुँडालहरू । कुनाका टुँडालहरू, शरीर र पन्जा बाघको र पखेटा र चुच्चो बाजको जस्तो **(Griffin)** भएको एवं पछिल्ला खुट्टाहरू टेकिएर उभिएको जन्तुको आकृतिमा तथा 'व्याल' आकृतिमा साथै फरक-फरक जनावरहरूको मिश्रित शरीर भएको आकृतिमा निर्मित भएको पाइन्छ । यस्ता कुनाका टुँडालहरूलाई पनि आकृतिका आधारमा चार उपप्रकारहरूमा बाँड्न सकिन्छ । (क) बाघको आकृति भएको (ख) भेंडाको सिंगयुक्त बाघको आकृति भएको (ग) बाख्राको सिंगयुक्त बाघको आकृति भएको । (घ) गरुडको अनुहारयुक्त बाघको आकृति भएको टुँडाल; दोस्रो प्रकारमा भने अनेकौंथरिका सजावटका ढाँचाहरू देखिन्छन् । यस्ता सजावटका ढाँचाहरू धार्मिक वा आध्याात्मिक विषयवस्तुयुक्त तथा अर्धआध्यात्मिक वा अर्ध धार्मिक विषयवस्तुयुक्त देखिन्छन् । कतैकतै भीमसेन र ऋषि आदिका आकृति समेत यस्ता टुँडालहरूमा देखापर्दछन् । कतिपय टुँडालहरूमा पद्म वा कमलमाथि रुखको मुन्तिर आफ्ना पशुवाहनहरूलाई आफ्ना छेउमा राखेर उभिएका मूर्तिहरूको आकृति कुँदिएको छ । वास्तवमा टुँडालमा देखिने सबैभन्दा प्रचलित पद्धति यो नै हो । यसबाहेक नाचिरहेका नारीमूर्तिहरू, विष्णुका अवतारसँग सम्बन्धित मूर्तिहरू, नागनागिनी र विद्याधरहरू, नक्षत्रहरू, दाता दम्पतीहरू, कामुककलामा संलग्न आकृतिहरू, पुड्के आकृतिहरू, धार्मिक ग्रन्थ अनुरूपका कथा वा दृश्यहरू, आमा र नानी तथा मुनि एवं साधुका आकृतिहरू देखिन्छन् *(देव, १९६८ : भाग-३, २८, २९)* । चार कुनामा रहेका टुँडालहरूलाई "कुन्सल" पनि भनिन्छ । यस्ता कुन्सलहरूको जनेन्द्रियलाई कलाकारले राम्ररी देखाउने गरेको पाइन्छ । मच्छेन्द्रनाथ मन्दिर पाटन र चतुरवर्ण महाविहार भक्तपुरका टुँडालहरूमा नर्कमा पापीलाई दिइने दण्डको दृश्य देखाइएको छ । यसैगरी हनुमान ढोका क्षेत्रको मन्दिरभित्र एउटा हजामले दाह्री काटेको दृश्य छ । दाह्री कटाउनेले हातमा ऐना लिएर हेरेको सजीव दृश्य यस टुँडालमा देखिन्छ । टुँडालहरू आकारको दृष्टिकोणले तीन किसिमका देखिन्छन् । प्रथम ६ फिटदेखि ९ फिटसम्म अग्ला छन् भने दोस्रो किसिमका ४ फिटदेखि ६ फिटसम्मका मझौला आकारका छन् । तेस्रो किसिमका साँढे१ देखि २ फिटसम्मका सानो आकारका देखिन्छन् । यस्ता साना टुँडालहरूको राम्रो उदाहरण रुद्रवर्णमहाविहारमा पाइन्छ । उल्लेखनीय कलाका नमुनायुक्त टुँडालहरू भने छुस्यावहाल काठमाडौं, रुद्रवर्णमहाविहार पाटन, इन्द्रेश्वर मन्दिर पनौती काठमाडौंको इटुम्वहाल, भुवनेश्वरी देउपाटन तथा मरुसत्तल र किलागल मन्दिरका टुँडालहरूमा देखिन्छन् । यस्ता उल्लेखनीय टुँडालहरूमध्ये केहीको विवरण निम्नअनुसार छ–

१. रुद्रवर्ण एवं उकुवहालका टुँडाल

यस महाविहारमा रहेका टुँडालहरूलाई एन. आर. बनर्जीले सत्रौं शताब्दीका मानेका छन् *(बनर्जी, १९८० : प्लेट १९-२०)* तर नेपालमा यस शैली एवं पद्धतिका टुँडालहरू पूर्वमध्यकालतिर देखापर्दछन् । साथै टुँडालको आकृतिको साधापनले समेत यिनीहरूलाई मल्लकालीन काष्ठकलाका नमुनाभन्दा फरक देखाउँदछन् । यस दृष्टिकोणबाट यी टुँडालहरू ईसाको तेह्रौं शताब्दीताका बनेका मान्नुपर्दछ । यस बाहेक रुद्रवर्ण महाविहारबाट नेपाल सम्वत् २३७ को हस्तलिखित् ग्रन्थ प्राप्त भएको छ । उक्त ग्रन्थमा यस विहारको चर्चा परेको हुनाले पनि यस विहारका टुँडालहरूको तिथिमिति निश्चित् रूपमा पूर्व-मध्यकालसम्म पुग्दछ । काष्ठकलाको दृष्टिकोणले यस विहारका उत्तर कुनामा रहेका यी तीनवटा टुँडालहरू निक्कै आकर्षक छन् । यी टुँडालहरूमा सालभन्जिका मुद्रामा रहेका नारीमूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएका छन् । यी नारीमूर्तिहरूको खुट्टा परस्परमा एकअर्काको आरपार (क्रस) राखेर उभिएका देखिन्छन् । यी तीन टुँडालहरूमध्ये दुईवटा टुँडालमा भएको नारी आकृतिको खुट्टा तलतिरपट्टि नाङ्गै बसेका अन्य दुई नारी आकृतिका टाउका माथि राखिएको देखिन्छ । खुट्टाको देब्रे पैतालाले तल बसेकी नारी आकृतिको टाउका र दाहिने पैतालाले उसको काँधनिर टेकेको देखिन्छ । एउटा टुँडालमा रहेको नारीमूर्तिको दायाँ हात पेटमा छ भने अर्को हातले माथि रुखको फूलसहितको हाँगा समातेको देखिन्छ । अर्को नारीमूर्तिले भने आफ्ना बायाँ हातले कम्मरनिरको अद्योवस्त्र समातेको छ भने उसको दायाँ हात टाउकादेखि माथि वृक्षको हाँगो समात्ने उपक्रममा देखिन्छ । यी टुँडालमा उत्कीर्ण गरिएका नारीमूर्तिहरूको शैली राष्ट्रिय संग्रहालयमा संग्रहित मायादेवीको मूर्ति शैलीजस्तो देखिन्छ । नारीहरूको शिरमाथि थुङ्गे फूलका लहरायुक्त हाँगाहरू बढो आकर्षक देखिन्छन् । नारीमूर्तिका शिरमा मुकुट एवं जटामुकुट देखिन्छन् । लाम्चो अनुहार, लाम्चा नाक, चोसो परेका आँखा, पुष्ठ छाती, पातलो कम्मर र सुपुष्ट तिघ्राहरू बनाउन काष्ठ कलाकारले निक्कै मिहिनेत गरेको देखिन्छ । मूर्तिका कानमा कुण्डल, गलामा मोटो कण्ठहार र लकेट, हातमा वाला, पाखुरामा केयुर तथा कम्मरमुनिको अधोवस्त्रको एउटा फेरो दुई तिघ्राबीच तल झरेर पैतालासम्म पुगेका अन्य फेराहरू दाहिने, देब्रे तिघ्रा पछिल्लतिरबाट तल झरेको अवस्थामा देखाइएको छ । कलाकारले मूर्तिलाई कम्मर लच्काएर मुन्टो मर्काएर त्रिभङ्ग मुद्रामा उभिएको देखाएको छ । टुँडालमा खास अलंकरण देखिंदैन । साथै यी टुँडालहरू एउटै काठबाट निर्मित भएका देखिन्छन् । (चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)

२. इटुम्बहालका टुँडाल

रुद्रवर्ण महाविहारमा झैं काठमाडौंको इटुम्वहालमा काष्ठकलाका उल्लेखनीय दुई टुँडालहरू रहेका छन् । हाल चोरी भइसकेका यी टुँडालहरूको चित्र आर. एम. बर्नियरले आफ्नो ग्रन्थको चित्रसूची १० मा प्रकाशित गरेका छन् *(बर्नियर, १९७८ : चित्रसूची १०)* । यो विहार ईसाको ९४५ मा केशव चन्द्रले निर्माण गरेको र ईसाको १०४५ मा भाष्करदेवले संस्कार गरेका थिए । त्यसैले यस विहारमा जडिएका टुँडालहरू पनि निकै पुराना एवं

पूर्वमध्यकालका मानिन्छन् । बनोटको शैली र ढाँचाको दृष्टिकोणले पनि यी टुँडालहरू रुद्रवर्ण एवं ईन्द्रेश्वरका समकालीन देखापर्दछन् । यी टुँडालहरूको निर्माण सालभन्जिका शैलीमा गरिएको छ । रुद्रवर्ण महाविहारमा झैं यहाँका टुँडालहरूमा पनि त्रिभङ्ग मुद्रामा रुद्रवर्ण महाविहारका आकृतिभन्दा ज्यादा गर्धन मर्काएर, कम्मर लच्काएर उभिएका छन् । दुवै आकृतिहरूका खुट्टा एकअर्कामाथि आरपार हुँदै तलतिरपट्टि कोल्टे परी घुँडा र पैतालाले भूई टेकी दाहिने हात कम्मरनिर समातेर वा राखेर बसेका नारीमूर्तिहरूको टाउको र कुहिनो एवं पाखुरामा टेकिएका छन् । आकृतिहरूका भारले तलतिर नाङ्गा मूर्तिहरूलाई निक्कै अप्ठ्यारो परेको भाव, उनीहरूको अनुहारमा झल्किरहेको छ । उभिएका नारीमूर्तिहरूको उधोभागमा कम्मरमा आकर्षक ढङ्गले बाँधिएको धोती छ, जसको एउटा फुर्को दुई तिघ्राबाट तल झरेको छ भने बाँकी भाग पछाडिको चाकलाई छोप्तै तल झरेको देखिन्छ । नारी मूर्तिहरूको कम्मर छिनेको सुपुष्ट र उन्नत छाती तथा बलिष्ठ हात पाखुराहरू बनाइएको छ । दुवैको अनुहार लाम्चो, अर्धउन्मिलित आँखा, सानो नाक र प्रष्ट चिउँडो देखाइएको छ । अनुहार र वस्त्राभूषणको शैली रुद्रवर्ण महाविहारको टुँडालको नारीआकृतिहरू सरह नै देखिन्छन् । यिनीहरूको शरीरमा मुकुट, कानमा गोलाकार ठूला कुण्डल, नाडीमा वाला र पाखुरामा केयुर देखिन्छ । दुवै आकृतिको दायाँ हात दायाँ गालानेर र बायाँ हात टाउकोमाथि वृक्षको हाँगो समात्न उद्यत देखिन्छ । बायाँ हातको कुहिनादेखि मास्तिर लहरादारशैलीमा रूख र फक्रेका फूलहरू बनाइएको छ । कलाकारले फूलहरू बनाउँदा टुँडालको ठाडो भागलाई तीन तहमा छुट्ट्याएर फरक-फरक फूलहरूको निर्माण गरेको छ । टुँडालका अन्य भाग साधा देखिन्छन् । यिनीहरूमा कतै अलंकरणको प्रयोग भएको पाइँदैन । यी टुँडालहरू पनि रुद्रवर्ण महाविहारमा झैं एउटै काठबाट निर्मित टुँडालहरू हुन् । यसबाहेक रुद्रवर्ण महाविहारमा झैं नै यी टुँडालहरूमा कामोत्तेजक दृश्यहरू वा 'रतासन' को अभाव देखिन्छ । एउटै काठले बनेको हुँदा नै इटुम्वहाल र रुद्रवर्ण महाविहारका टुँडालहरूलाई मल्लकालभन्दा अगाडि बनेको मानिएको हो किनभने मल्लकालमा काष्ठकलाकारले काठ जोडेर टुँडाल बनाउने प्रक्रिया प्रयोग गरेको पाइन्छ । (चित्र नं. २ हेर्नुहोस्)

३. पनौतीको इन्द्रेश्वर मन्दिरको टुँडाल

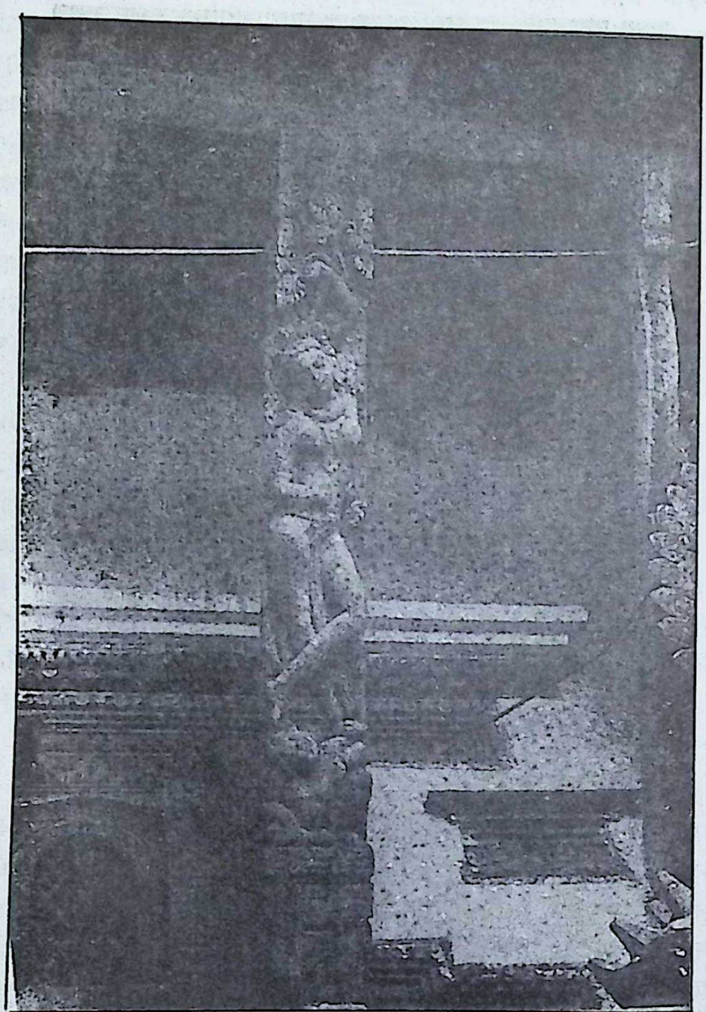
टुँडालमा देखिने काष्ठकलाको दृष्टिकोणले पनौतीको इन्द्रेश्वरको मन्दिरको आफ्नै किसिमको महत्त्व रहेको छ । यस मन्दिरमा रहेको टुँडालको काष्ठकला बाह्रौं, तेह्रौं शताब्दीको मानिन्छ । इन्द्रेश्वरको टुँडालमा काष्ठकलाले तीन कित्तामा आकृतिहरू निर्माण गरेको छ । सवैभन्दा माथिल्लो कित्तामा लहरा र फूलहरू बनाइएको छ भने बीचको कित्तामा नारी आकृति एवं देव आकृतिहरू कुँदिएका छन् । यसैगरी सवैभन्दा तल्लो कित्तामा भने लौकिक जीवनसँग सम्वन्धित आकृतिहरू कुँदिएका छन् । यी टुँडालहरू पनि सादा एवं अन्य अलंकरण नबाइएका तथा एउटै काठबाट निर्मित गरिएका हुन् । यहाँका नारी मूर्तिहरू सालभन्जिका मुद्रामा बनाइएका छन् तर रुद्रवर्ण महाविहार र इटुम्वहालका आकृतिभन्दा यहाँका आकृतिहरूमा गरगहनाको विशेष प्रयोग देखिन्छ । यहाँको एउटा टुँडालमा भएको

मूर्तिको गरगहना विशेष उल्लेखनीय छ । यसको शिरमा विशेष अलंकृत निधारतर्फ झुम्का जडित र शीर्ष भागमा टोपी जस्तो देखिने मुकुट छ भने कानमा लामा गोलाकार पत्र कुण्डलहरू बनाइएको छ । सम्पूर्ण अनुहार आर्य शैलीमा लाम्चो आकारको प्रष्ट देखिने चिउँडो, चुच्चे नाक, केही उठेको आँखीभौं र लाम्चा अर्धउन्मिलित आँखा बनाइएको छ । गलामा पाँच तहको झुम्का शैलीको सानो हार त्यसपछि झुम्का शैलीकै ठूलो हार र त्यसपछि तीन तहमा बनेको नाइटोसम्म पुगेको लामो माला देखिन्छ । पाखुरामा बीचमा चक्रशैलीयुक्त, वरिपरि पत्राकार केयुर छ भने नाडीमा नौ–दशवटा वाला गाँसेर लगाएको देखिन्छ । यस नारीआकृतिको देब्रे स्तन ठूलो, गोलो र स्तनका मुन्टाहरू समेत प्रष्ट देखाइएको छ भने दायाँ स्तन दायाँ हातबाट ढाकिएको अवस्थामा रहेको छ र दायाँ हात स्तन अगाडिपट्टि अभय मुद्रामा देखिन्छ । मूर्तिको बायाँ हात भने शिरमाथि रूखको हाँगा पक्रन उद्यत देदाइएको छ । मूर्ति त्रिभङ्ग मुद्रामा उभिएको छ । साथै मूर्तिको देब्रे काँधमा मिहिनवस्त्रको एउटा फेरो झुन्डिएको देखिन्छ । मूर्तिको कम्मरमा आकर्षक एवं अलंकृत कम्मरपेटी र रेसादार धोती बनाउन कलाकारले निक्कै मेहनत गरेको देखिन्छ *(ऐजन चित्रसूची नं. १२)*। त्यसमध्ये एउटा टुँडालको तल्लो भागमा दुई स-साना मूर्तिहरू परस्परमा दाहिने र देब्रे हात गुँथेर उभिएका एउटा दायाँ र अर्को बायाँ खुट्टा एकअर्काको अगाडि-पछाडि पारेर तलपट्टिको बुट्टेदार पादपीठमा टेकिएको छ भने दुवै मूर्तिको क्रमशः दाहिने र देब्रे खुट्टा केही माथि उचालेर अर्को अग्लो बुट्टे पादपीठमाथि टेकिएको छ । दायाँपट्टिको मूर्तिको दायाँ हात, दायाँ घुँडामाथि राखिएको देखिन्छ । यी दुवैको कन्दनी र कन्दनीमुनि लंगौटीको रेसादार फुर्का झरेको देखिन्छ । यिनीहरूको आँखीभौं दुई तहमा बनेको देखिन्छ भने कानमा मुन्द्री र शिरमा दुई तह केशविन्यास देखिन्छ । (चित्र नं. ३ हेर्नुहोस्)

४. वसन्तपुर दरबारका टुँडाल

काठमाडौंस्थित वसन्तपुर दरबारमा अनेकौं टुँडालहरू छन् । तीमध्ये धेरैजसो अन्तिम मल्लकालतिर बनेका टुँडाल हुन् । यी टुँडालहरूमा काष्ठकलाकारले फरक-फरक विषयवस्तु उत्कीर्ण गरेको देखिन्छ । टुँडालका सबैभन्दा माथिल्लो भागमा फूलबुट्टा एवं लहरायुक्त फूलहरू बनाइएका छन् भने त्यसमुनिको भागमा तान्त्रिक देवदेवताहरू अनि त्यसको पनि तलतिर रतासनमा बसेका जोडी वा साधा मानवाकृतिहरू त्यस मुन्तिर फूलबुट्टा एवं कलशयुक्त आसन एवं सबैभन्दा तल्लो भागमा पनि विभिन्न मानवाकृतिहरू बनाएको देखिन्छ । कतिपय टुँडालका तल्ला भागमा डरलाग्दा मानवाकृति समेत अंकित गरिएका छन् । यसैगरी कतिपय टुँडालका मध्य भागमा पनि एउटै मात्र मानवाकृति नबनाएर थुप्रै मानवाकृतिहरू देखिन्छन् । यसैगरी टुँडालमा निर्मित तान्त्रिक देवीदेवताहरू धेरै मुख, धेरै हात एवं अनेकौं आयुधहरू लिएका देखिन्छन् । वसन्तपुरको नौतले दरबारको तेस्रो तलामा देखिने टुँडालहरूमा अनेकौं देवदेवीहरूका आकृतिहरू कुँदिएका छन् जसको तल्लो भागमा 'रतीलीला वा रतासन" देखाइएको छ *(बज्राचार्य, २०३३ : ९५)*।

१. उकुवहालका टुँडालहरू



२. इटुम्वहालका टुँडालहरू

३. (क) पनौती इन्द्रेश्वर मन्दिरका टुँडाल

३. (ख) पनौती इन्द्रेश्वर मन्दिरका टुँडालहरू

३. (ग) पनौतीको इन्द्रश्वर मन्दिरको टुँडाल

तोरणहरू

नेपाली काष्ठकलाका नमुनाहरू तोरणका रूपमा पनि देखापर्दछन् । नेपाली मन्दिर, विहार र दरबारहरूको मूल ढोकामाथि अर्धगोलाकार वा अर्धचन्द्राकार तोरणहरू राख्ने परम्परा प्राचीन नेपाली परम्परा हो । बर्नियरअनुसार तोरण भनेको अर्धगोलाकार रूपमा बनाइएको फराकिलो काठ वा धातु जडिएको काठ हो जसलाई प्रायगरी मन्दिरको मूल ढोका वा झ्यालमाथि अगाडिपट्टि फर्काएर राखिन्छ । कहीं-कहीं यसलाई ठाडो पारेर राख्ने चलन छ तर जुनसुकै अवस्थामा पनि तोरणलाई पवित्रता र पुजनीयताको प्रतीक मानिन्छ । अपवित्र तथा अधार्मिक भवनहरू जतिसुकै कलात्मक ढोका र टुँडालयुक्त नै किन नहुन्, त्यसमा तोरण राखिएको हुँदैन *(बर्नियर, १९७८ : ४१)* । नेपालमा तोरणहरू वास्तुकलाको विकाससितै विकसित हुन पुगेको देखिन्छ । विकासका क्रममा तोरणहरू अनेकौं ढाँचा र शैलीमा विकासित हुन पुगे । यिनीहरूको ढाँचा र शैली यिनीहरूमा उत्कीर्ण गर्ने देवदेवी, मण्डल एवं प्रतीकहरूअनुरूप निर्धारित हुन पुग्यो । तोरणहरूमा देवीदेवता बाहेक नागहरू, पशुहरू, भक्तहरू, फूलबुट्टाहरू आदि उत्कीर्ण गरेर तोरणको निर्माण शैलीलाई बढीभन्दा बढी जटिल बनाउँदै लगेको देखिन्छ । काठका तोरणहरूलाई ज्यादै चम्किने गरी रङ्गद्वारा पोत्ने काम गरेको पाइन्छ । यसबाहेक साधारणभन्दा साधारण तोरणमा समेत डरलाग्दा बाघमुखे आकृतिले आफ्ना पञ्जाहरूले दुईवटा सर्पहरूलाई समात्ने परम्परा पाइन्छ । कहिलेकाहीं बाघमुखे यस जन्तुले सर्पका टाउकाहरू टोकिरहेको चित्र समेत तोरणमा उत्कीर्ण गरिन्छ । यस्तो भयानक मूर्ति प्रायः तोरणको माथिल्लो भागको बीचमा बनाइने गरिन्छ जसले गर्दा उसले समातेको सर्पको पुच्छरले तोरणको बाहिरी किनारा घेरेर तोरणको बाहिरी सीमा निश्चित गरिदिन्छ । तोरणको बीच भागमा प्रायजसो मन्दिरको मुख्य देवदेवीका आकृति र त्यस वरिपरि अन्य स-साना देवीदेवताका आकृति एवं देवदेवीका आयुधहरू, गोही, आकाश, फूलबुट्टा, लहरा, पात आदि बनाउने चलन छ । कतिपय तोरणहरूमा 'कलश' बनाएपछि कलशको मुनि भारी बोकेर थचक्क बसेको मानवाकृति बनाइएको हुन्छ र सबैभन्दा माथिल्लो भागमा भयानक अनुहार वा गरुडले सर्पलाई निल्न लागेको आकृति बनाइएको हुन्छ । कतिपय तोरणहरूमा नागकन्या र गङ्गा-जमुनाका मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएका हुन्छन् तर तोरणको बीच भागमा भने ध्यान मुद्रामा, अभयमुद्रामा, वरदमुद्रामा मुख्य देवतालाई स्थानक वा बसेको रूपमा उत्कीर्ण गरेको पाइन्छ । अष्टमङ्गलमध्ये पूर्ण कलश पर्ने हुँदा अष्टमङ्गलको प्रतीकको रूपमा यसलाई चित्रित गरिएको हो । साथै पूर्ण कलशलाई पृथ्वीको प्रतीक मानेर तोरणको सबैभन्दा तलको आधार भूईमा यसलाई उत्कीर्ण गर्ने कार्य गरिन्छ *(बज्राचार्य, २०२७, २३४)* । यसैगरी पानीको स्रोतका रूपमा बादल उत्कीर्ण गर्ने, धर्ती र आकाशको साँघुको रूपमा गोही एवं सर्प उत्कीर्ण गर्ने तथा देवदेवीका प्रतीकका रूपमा कोण वा त्रिकोणहरू उत्कीर्ण गर्ने परम्परा रहेको देखिन्छ *(ऐजन, २३७)* । देवकाअनुसार "तोरणहरू तीन प्रकारका देखिन्छन् । (१) झ्यालमाथि राखिने झ्याल तोरणहरू (२) मन्दिरको मूल ढोकामाथि राखिने तोरणहरू र (३) स्तम्भमा झुण्ड्याइने 'दलान' तोरणहरू *(देव, १९६८ : भाग – ३, ३७)* ।

यस्ता उल्लेखनीय तोरणहरूमध्ये केहीको विवरण निम्नानुसार छ–

१. छुस्यावहालको तोरण

काष्ठकलाको उत्कृष्ट कलाको रूपमा छुस्यावहालको तोरण देखापर्दछ । यो वहाल ज्याठा टोल काठमाडौंमा अवस्थित छ । "यो वहाल हरिहर लोकेश्वरको वहाल मानिन्छ । यसको निर्माण ने. सं. ७६९ तथा ईस्वी सम्वत् १६४९ मा भएको थियो । संस्कृतमा यस वहालको नाम 'गुणकर्म महाविहार' हो" *(कर्ण, १९९३ : ३०)* । यो वहालको मूल ढोकामा अर्धगोलाकार रूपमा निक्कै ठूलो काठको तोरण रहेको छ जुन तोरणमा अत्यधिक काष्ठकलाको काम भएको देखिन्छ । तोरणको सवैभन्दा माथिल्लो भागमा गरुडको भयानक टाउको बनाइएको छ जसलाई गरुड आकारको 'कीर्तिमुख' भनिन्छ । गरुडका दुईटा पञ्जाले आफ्नो मुखले टोकिरहेको ठूलो सर्पलाई समातेको छ । यस सर्पको शरीरको बाँकी भागले गरुडको दुवैपट्टिको स्थानहरूलाई जेल्ने काम गरेको छ । तोरणको तल्लो भागमा दुवैपट्टिका किनारामा गोहीका टाउकाहरू उत्कीर्ण गरिएका छन् । तोरणको पृष्ठभूमिमा बादलहरूको आकृति बनाएर कलाकारले आकाशको प्रतीकात्मक चित्र बनाएको छ जसमा दाहिने र देब्रेपट्टि गोलाकार चक्रयुक्त आसनमा सूर्य र चन्द्र उत्कीर्ण छन् । तोरणको मध्य भागमा भने विहारभित्रका देवता हरिहर लोकेश्वरको पलेटी मारेर कमलासनमा बसेको मूर्ति छ । हरिहर लोकेश्वरका दुवै हात उनको छाती अगाडि व्याख्यान मुद्रामा रहेको देखिन्छ । उनका दायाँ–बायाँ पार्श्व देवताहरू छन् । यसैगरी उनको दायाँ–बायाँ दुई नागकन्याहरू पनि उत्कीर्ण गरिएका छन् । तोरणको तल्लो भागमा नागकन्या उभिएको वेदीको बीचमा तथा मुख्य देवताको आसनमुनि चक्राकार मण्डलमा चारहाते देवाकृति रहेको छ । देवाकृतिको दुवै छेउमा पूर्ण फक्रिएको नालसहितका कमलका फूलहरू बनाइएका छन् । तोरणको सबैभन्दा माथिल्लो भागमा गजुर र गजुरमाथि छत्रावली बनाइएको छ भने तोरणका चारैतिरको किनारहरूमा अलंकरण गरिएको छ ।

२. इटुम्वहालको र भक्तपुर तुलजा भवानी मन्दिरका तोरणहरू

काठमाडौंस्थित इटुम्वहालको मुख्य द्वारमाथिको काठको तोरणमा कुँदिएको काष्ठकला विशिष्ट र उल्लेखनीय छ । इटुम्वहाललाई नै काठमाडौंमा प्राप्त वहालहरूमा सबैभन्दा ठूलो मानिन्छ भने यस वहाललाई वर्तमान समयसम्ममा प्राप्त भएका मध्यकालीन वहालहरूका अवशेषहरूमध्ये सर्वप्राचीन मानिन्छ । "बुद्धिष्ट मोनाष्ट्रिज अफ नेपाल" नामक आफ्नो ग्रन्थमा जे. लकले इटुम्वहाललाई काठमाडौंमा भएका सबै वहालहरूमध्ये सर्वप्राचीन एवं सवैभन्दा ठूलो मानेका छन् *(लक, १९८५ : २८४)* । यस विहारको तोरणमा कलाकारले उत्कीर्ण गरेको विषयवस्तु बौद्ध ग्रन्थहरूमा उल्लिखित, 'बुद्ध' र 'मार' को कथासित सम्बन्धित छ । तोरणमा ध्यानमग्न रूपमा बसेका बुद्धलाई मार तथा उसका अनुचरहरूले नानाथरी उपायहरूबाट आक्रमण गरेको दृश्य बौद्धकथाअनुरूप चित्रित गरिएको छ । तोरणको मध्य भागमा बुद्धको ध्यान मग्न मूर्ति बनाएर कलाकारले चारैतिर मार, उसका अनुचरहरू र त्यसपछि फूलबुट्टाहरू कुँदेको छ । तोरणको सबैभन्दा तल्ला दुई छेउमा

गोहीका टाउकाका आकृतिहरू बनाइएको छ । काष्ठ शिल्पीको दृष्टिकोणले ज्यादै आकर्षक छ । इटुम्वहालमा रहेको यो काठे तोरण सोह्रौं शताब्दीको प्रारम्भिक चरणमा बनाइएको मानिन्छ । (चित्र नं. २ हेर्नुस्)

भक्तपुर दरबारको मूल चोकमा तलेजु मन्दिरको मूल ढोकामाथि राखिएको काष्ठ तोरण काष्ठकलाको अर्को उल्लेखनीय नमुना हो । यो तोरणको निर्माण सत्रौं शताब्दीमा भएको मानिन्छ *(बनर्जी, १९८० : चित्र नं. २५)* । यो तोरण अर्धचन्द्राकार स्वरूपको छ । यस तोरणको प्रतिरूप भक्तपुर दरबारको सुवर्ण द्वारमाथि राखिएको तोरण देखिन्छ । यस तोरणलाई काष्ठकलाकारले तीन भागमा निर्माण गरेको छ । यस तोरणको प्रथम भाग केही फराकिलो आकारको अर्ध–चन्द्राकार स्वरूपको तर मास्तिर थोरै चोसो परेको तोरणको बाह्य किनारको भाग हो । यस भागमा सवैभन्दा शीर्ष भागमा उड्दै गरेको गरुड र गरुडका दायाँ-बायाँ अन्य दुई साना देवाकृति (नागनागिनी) कुँदिएका छन् । त्यसपछि घुमेका सर्पका पुच्छरहरू लगायत फूलबुट्टाहरू र फेदको भागमा दुवैतिर गोहीका मुखाकृतिहरू बनाइएका छन् । माथिल्लो भागको अन्य खाली ठाउँहरू लहरादार फूल शैलीमा कुँदेर चित्रित गरिएको छ । यसपछिको दोस्रो भागमा विन्दुशैलीबाट पुन: अर्धचन्द्रकार स्वरूप बनाइएको छ तर यो स्वरूप बनाउँदा कलाकारले दाहिने र देब्रेपट्टि काठ गाँसेको प्रष्ट देखिन्छ । यो अर्धचन्द्रकार स्वरूपको फेदमा दाहिने र देब्रेपट्टि क्रमश: गङ्गा र जमुनाका साना मूर्तिहरू छन् जसको आसन क्रमश 'गोही र कछुवाको छ । घोडाको 'टप' आकारको बुट्टे घेराभित्र यिनीहरूको मूर्ति बनाइएको छ । यी मूर्तिहरूको आसनमुन्तिर पनि बुट्टाहरू बनाइएका छन् । दुवै मूर्तिको शिरदेखि मास्तिरको भागमा सूर्य र चन्द्रमाका गोलाकार आकृतिहरू अंकित छन् । तोरणको तेस्रो वा मध्य भागमा अठार हात भएकी तुलजा भवानी बनाइएको छ । यसैगरी उनका अगाडिपट्टिबाट पाँचवटा टाउका देखिन्छन् भने यी पाँच टाउकामाथि पनि अर्को एउटा टाउको देखिन्छ । देवीको शिरको भागमा घोडाको टापको आकारको फराकिलो प्रभामण्डल छ र प्रभामण्डलमाथि गजुर छत्र देखिन्छ । देवीलाई पद्मासनमाथि उभिएको देखाइएको छ र उनका हातहरूले अनेकौं प्रकारका आयुधहरू बोकेको देखिन्छ । देवीका खुट्टानिर स–साना दुई मानवाकृतिहरूका मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएको छ । मध्य भागमा उत्कीर्ण देवीको सम्पूर्ण भागलाई घोडाको टाप आकारको ज्वालावालीबाट घेरिएको छ । देवीको माथिल्लो तल्लो दुवै अङ्गमा रहेको धोतीका मुजाहरू र फुर्काहरू बनाउन कलाकारले ज्यादै मिहिनेत गरेको छ । तिघ्रासम्म पुग्ने गरी उनले मुण्डमाला समेत धारण गरेको देखिन्छ । यसप्रकार बहुआयामिक शैलीबाट यो काष्ठकलायुक्त तोरण निर्माण गरेको पाइन्छ ।

(१) छुस्यावहालका तोरण

(२) इट्टुम्वाहलको तोरण

काष्ठमूर्तिहरू

काठमा अलग्गै बनेका मूर्तिहरू लिच्छविकालका पाइँदैनन् तर मध्यकालमा निर्मित अनेकौं काष्ठमूर्तिका नमुनाहरू भने पाइन्छन् । यस्ता काष्ठमूर्तिका नमुनाहरू भक्तपुरको काष्ठकला संग्रहालय, राष्ट्रिय संग्रहालय छाउनी, पाटन संग्रहालय एवं भक्तपुर पुजारी मठमा संग्रहित र संरक्षित छन् । यति हुँदाहुँदै पनि धेरैजसो काष्ठमूर्तिका नमुनाहरू प्राकृतिक प्रकोप, कीरा, भ्याउ र मानवीय दुष्कृतिहरूले गर्दा लोप भएर गएको पाइन्छ । संग्रहालयहरू र पुजारी मठमा सुरक्षित काष्ठमूर्तिहरूमा दिपांकर बुद्धको मूर्ति, नृत्य देवीका मूर्तिहरू, पूजा देवीका मूर्तिहरू, मार विजयको काष्ठफलक, विश्वरूप काष्ठफलक लगायत वसुन्धरा, तारा, शिव, गणेश, महिषासुरमर्दिनी, ह्याग्रेव, दानपत्र हातमा लिएकी महिला आदि मूर्तिहरू उल्लेखनीय छन् । यसैगरी पाटनको संग्रहालयमा उमामहेश्वर, तारा लगायत अन्य कतिपय काष्ठका कलाकृतिहरू रहेका छन् र रायअनुसार यी मध्यकालीन काष्ठमूर्तिमा देखिने शैली, चरित्र र ढाँचा र पद्धति जस्ता कुराहरू मध्यकालीन प्रस्तर र धातु मूर्तिहरू सरहनै रहेका छन् *(राय, १९७२ : ५२)* ।

उल्लेखनीय मूर्तिहरू

भक्तपुर संग्रहालयमा रहेका काष्ठमूर्तिहरूमा पूजादेवीको काष्ठमूर्ति र नृत्यदेवीको काष्ठमूर्ति काष्ठमूर्तिहरूमा उल्लेखनीय मानिन्छन् । पूजादेवीको काष्ठमूर्ति ईसाको पन्ध्रौं शताब्दीमा निर्मित भएको मानिन्छ । यो मूर्तिको अनुहार हँसिलो र गम्भीर मुद्रामा कलाकारले देखाउन सफल भएको छ । काठको फलकमा निर्माण गरिएको यो मूर्ति नारीमूर्ति हो, जसले एउटा घुँडा भूईं टेकी, अर्को घुँडामाथि उठाएर पैतालाले भूईं टेकी दुवै हातमा दानपत्र लिएको अवस्थामा प्रदर्शित छ । यस अर्थमा यो मूर्ति भक्त शैली वा गरुड शैलीमा निर्मित गरिएको देखिन्छ । यो मूर्तिफलक भन्डै दुई फिट जति अग्लो छ । पूजा देवीको मूर्ति भनिने यस नारीमूर्तिका दुई हात छन् । दुवै हातले अघिल्लतिर पेटको सामान्तरमा एउटा पात्र समातेको छ । पूजादेवीको शरीरको कम्मर मुनिको भागमा धोती देखिन्छ जसका फुर्काहरू रेसादार रूपमा कुँदिएका छन् तर भुईंसम्म लत्रिएका छन् । पूजादेवीको शरीरको कम्मरमास्तिरको भाग भने वस्त्रविहीन छ । उनको शरीरको संरचना हृष्टपुष्ट शैलीमा बनाइएको छ । खासगरी पूजादेवीको छिनेको कम्मर, पुष्ठ स्तन र गम्भीर मुखाकृति देखाउन कलाकारले निक्कै मेहनत गरेको देखिन्छ । पूजादेवीको केशविन्यासको शैली प्रष्ट सिउँदो देखाई बाँकी केशलाई एकनाश रूपमा काँधसम्म पुऱ्याइएको देखिन्छ । चोसाकार आँखा, सानो नाक, लाम्चोअनुहार र आकर्षक आँखीभौंले मूर्तिलाई लयात्मकता एवं सजीवता दिएको छ । पूजादेवीको कानमा पुष्पकुण्डल, हातमा वालाहरू र अलंकृत केयुर र गलाको हार पनि आकर्षक ढङ्गले बनाइएको देखिन्छ ।

यसैगरी ईसाको पन्ध्रौं शताब्दीतिर नै बनेको भक्तपुरको संग्रहालयमा रहेको नृत्यदेवीको मूर्ति पनि काष्ठकलाको अर्को उल्लेखनीय मूर्ति हो । यो मूर्ति त्रिभङ्ग मुद्रामा उभिएकी नारीमूर्ति हो । त्रिभङ्ग मुद्रामा उभिएकी हुनाले यस मूर्तिलाई नृत्य देवीको मूर्ति भनिएको हो ।

त्रिभङ्ग मुद्रामा शरीरको संरचना गर्नुवाहेक कलाकारले नृत्यदेवीका खुट्टाहरूलाई नृत्य मुद्रामा समेत देखाएको छ। कलाकारले नृत्यदेवीको मूर्तिलाई कमलासनमाथि उभिएर आफ्नो दायाँ खुट्टा अलिकति खुम्चाएर पछिल्तिर लगि पैतालाको अग्रभागले आसनमा टेकेर नृत्य उद्यत देखाइएको छ। उनको एउटा हात छातीको समानान्तरमा पुगी लयात्मक ढाँचाले अगाडिपट्टि केही पक्रिएको छ भने अर्को हात कुमको समानान्तरमा केही अगाडिपट्टि तल झारिएको छ। उनको कम्मरदेखिको तलको भाग एकातिर छ भने कम्मरदेखि माथिको भाग घाँटीसम्म एकातिर लच्केको छ तर घाँटीदेखि मास्तिरको सम्पूर्ण टाउको कम्मर लच्चकिएकैतिर लच्चिकिएको देखाइएको छ। देवीको शरीर रचना हृष्टपुष्ट शैली स्थापनामा गरिएको छ। शरीरको माथिल्लो भाग वस्त्रविहीन छ तर शरीरको तल्लो भागमा भने धोती लगाइएको छ, जसका रेसादार मुजा भएका फुर्काहरू दुई तिघ्राका बीचबाट एवं दायाँ, बायाँ र पछाडिबाट तलसम्म झरेको देखिन्छ। नृत्यदेवीको कम्मर छिनेको, पुष्ट छाती, कानमा ठूला-ठूला कुण्डल, आकर्षक र श्रृङ्गारयुक्त केशको जुरो गलामा कण्ठाहार र नाइटोसम्म पुग्ने माला, पाखुरामा अलंकृत केयुर, नाडीमा चुराहरूको समूह लगाय त लामा कान, लामा आँखा दुवैतिर उठेका गाला वनाइएको छ। नृत्यदेवीको केशलाई छोप्न समेत लहरेदार सिक्री जस्तो गहनाको प्रयोग गरेको देखिन्छ। यो काष्ठमूर्ति वास्तवमा वौद्धधर्मअन्तर्गत बनेका धातुका नारीमूर्तिहरूको शैलीमा निर्माण भएको देखिन्छ। यो मूर्तिको उचाइ तीन फिट जति छ। काठमाडौं राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेको उल्लेखनीय काष्ठमूर्तिहरूमा पनि नृत्यदेवी कै मूर्ति देखापर्दछ। भक्तपुर काष्ठ संग्रहालयमा नृत्यदेवीहरू सरह यो मूर्ति पनि पन्ध्रौं शताब्दीतिर निर्माण भएको मानिन्छ। यस मूर्तिमा रङ्गरोगन समेत गरिएको छ। कलाकारले नृत्यदेवीको यस मूर्तिलाई एउटा सानो चारपाटे आसनमाथि उभिएको एवं नृत्य मुद्रामा प्रस्तुत गरेको छ। मूर्तिको दायाँ खुट्टाले आसनमा पूर्ण रूपमा टेकेको छ तर बायाँ खुट्टा भने घुँडाबाट मोडिई पछिल्तिर पुऱ्याएर पैतालाको पछिल्तिरको भाग पूर्ण रूपमा माथितिर उठाई अग्रभागले भूईं टेकेको देखाइएको छ। मूर्तिको कम्मर पछिल्तिर केही दाहिने मर्किएको र घाँटीदेखि मुनि कम्मरसम्मको भाग अघिल्तिर देब्रेतर्फ मर्केको र टाउको भने दायाँ काँधतर्फ मर्केको अवस्थामा बनाइएको छ। यो मूर्तिको उचाइ भक्तपुरको नृत्यदेवीको मूर्तिभन्दा झन्डै एक फिट कम देखिन्छ। यस मूर्तिको दायाँ हात छातीको समानान्तरमा नृत्य शैलीको अघिल्तिर फर्केको छ भने बायाँ हात थोरै अगाडिपट्टि आएर तलतिर झरेको छ। मूर्तिका खुट्टामा गोली गाठाका मास्तिरका भागमा टम्म मिलेको गोलाकार हेर्दा कल्ली जस्तो देखिने तर आठ तहमा निर्माण गरेको गहना देखिन्छ। शरीरको तल्लो भागमा भक्तपुर नृत्यदेवीकै शैलीमा धोती वनाइएको छ जसका रेसादार मुजा भएका फुर्काहरू दुई तिघ्राको माझबाट एवं दाहिने देब्रे छेउबाट तलसम्म झरेको देखाइएको छ। शरीरको माथिल्लो भागमा पनि देवीले चोलो आकारको लुगा लगाएको देखिन्छ। देवीको छातीका स्तनहरू भक्तपुरका नृत्यदेवीको दाँजोमा साना देखिन्छन्। उनको नाडीमा टम्म मिलेका चुराहरूका समूह देखिन्छ जसलाई गन्दा साधारणतया ९ वटा भएको देखिन्छ। उनले लगाएको पाखुराको केयुर फुलबुट्टायुक्त छ। घाँटीमा कण्ठाहार लगायत अरू दुईटा मालाहरू नाइटोसम्म पुग्ने गरी लगाएको देखिन्छ।

कानमा ठूला-ठूला गोलाकार कुण्डलहरू, जसमाथि दुई तहमा कुण्डल आकारकै क्रमशः गहनाहरू लगाएको देखिन्छ। उनको केश पनि लहरेदार सिक्रीशैलीको गहनाले छोपिएको छ तर शिरको मध्य भागमा जुरो बनाइएको छ। नृत्यदेवीको यो मूर्ति भक्तपुर संग्रहालयको नृत्यदेवीको दाँजोमा ज्यादा आभूषणयुक्त भए तापनि छरितो र लयात्मक देखिन्छ।

भक्तपुरको पुजारी मठमा रहेको काठको चेप्टो फलकमा उत्कीर्ण गरिएको बुद्धको मार विजयको कथासित सम्बन्धित दृश्यको मूर्तिफलक पनि काष्ठमूर्तिकलाको अत्यधिक आकर्षक नमुना मानिन्छ। पाण्डेका अनुसार- मार विजयको यो काष्ठमूर्तिमा पछिल्ला मल्लयुगका प्रस्तरमूर्तिहरूमा पाइने लयात्मकता र सजीवता पाइन्छ। यो मूर्तिफलक ज्यादै आध्यात्मिक भावले भरिपूर्ण छ, साथै बुद्धलाई ध्यानावस्थामा कामदेवका छोरीहरूको भाव भङ्गीमाबाट किञ्चित मात्रामा विचलित नभएको अवस्थामा देखाइएको छ *(पाण्डे, १९६८ : २)*। मूर्तिफलकको शीर्ष भागमा ब्रह्मा, विष्णु, शिव, इन्द्र आदि देवताहरूको चित्र अंकित छ भने फलकको सबैभदा मुन्तिरको मध्य भागमा कमलका तीन तहको आसनमा बुद्धलाई दाहिने हात भूस्पर्श मुद्रामा राखी दुवै खुट्टा पटेली मारेर ध्यानमग्न अवस्थामा बसेको देखाइएको छ। उनको देब्रे हात काखमाथि देखिन्छ। उनको शरीर हृष्टपुष्ट, कम्मर केही सानो, लाम्चो अनुहार, उच्च ललाट, लाम्चा र अर्धउन्मिलित आँखा, चूचो नाक, ठाडा कान र कानमा गोलाकार कुण्डल देखाउन कलाकारले निकै मेहनत गरेको छ। बुद्धका वरतिर-परतिर अनेकौं आकृतिहरू मार र उसका अनुचरका रूपमा उत्कीर्ण छन्। यस काष्ठ फलकका प्रत्येक आकृतिहरू सग्ला र सजीव देखिन्छन्। निकै पुरानो भए तापनि यसमा उत्कीर्ण आकृतिका अनुहारहरू त्यति खिइसकेका देखिँदैनन्।

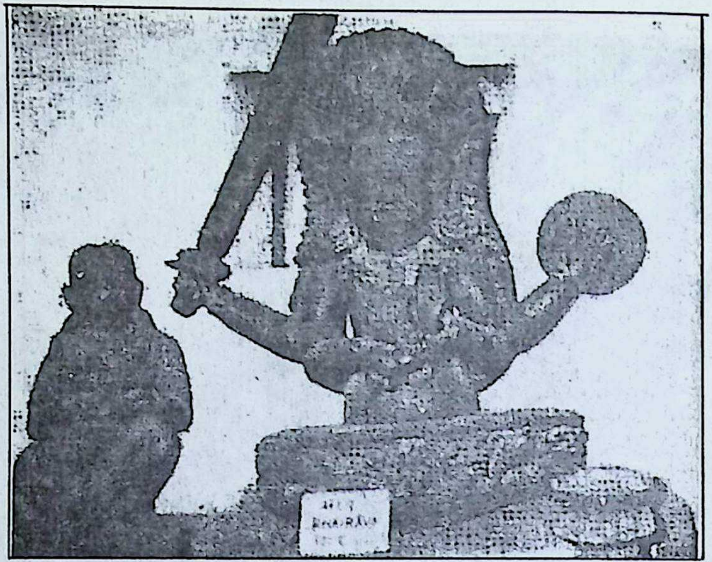
उपरोक्त काष्ठमूर्तिहरू बाहेक भक्तपुर पुजारी मठमा रहेको शिवको विश्वरूपको काष्ठमूर्तिफलक पनि उत्तिकै उल्लेखनीय काष्ठकलाको नमुना हो। यो मूर्तिफलक सत्रौं शताब्दीतिरको मानिन्छ। साधारणतया विश्वरूप विष्णु देवताको बनाइने गरिन्छ तर यहाँ कलाकारले शिवको विश्वरूप बनाएको छ। यस काष्ठफलक कलाकारले शिवको अनगन्ती शरीर र भयंकर स्वरूप देखाउने प्रयास गरेको छ जुन सफल छ। फलकको वरिपरि र शिवको खुट्टाको तलतिरपट्टि अनेकौं जनावरका आकृतिहरू पनि कुँदिएका छन्। यो मूर्तिफलक पालिशयुक्त छ र यसका उत्कीर्ण मूर्तिहरू सजीव र लयात्मक देखिन्छन्। काठमाडौं उपत्यकामा पाइने प्रस्तरका विश्व रूपभन्दा पनि यो काठको फलकमा बनेको विश्वरूप फलक ज्यादै जटिल देखिन्छ। हालसम्म प्राप्त भएका विश्वरूपका मूर्तिफलकहरूमा मुख्य देवताका दुई खुट्टाहरू देखाइएको छ भने यस विश्व रूपका मूर्तिका अनेकौं खुट्टाहरू कलाकारले बनाउँदा पनि यस मूर्तिको स्वाभाविकता जस्ताको तस्तै रहेको छ।

उपर्युक्त काष्ठमूर्तिहरू बाहेक पुजारी मठमै रहेको गोलाकार काठको बनेको चक्र एवं भक्तपुरको काष्ठ संग्रहालयमा रहेको काष्ठमूर्ति पनि काष्ठकलाका विशिष्ट नमुनाहरू हुन्। यिनीहरूमा देखापर्ने कलाकारिताको सूक्ष्मता र यथार्थ प्रस्तुतीकरण सत्रौं शताब्दीको प्रस्तर कलाको भन्दा कम छैन। (उल्लेखनीय काष्ठमूर्तिहरू चित्र नं. (क) देखि (झ) सम्म हेर्नुहोस्)

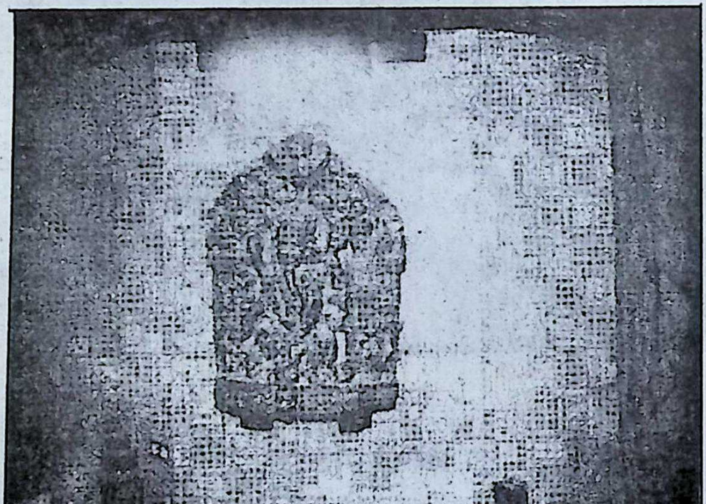
(क) नृत्यदेवी (राष्ट्रिय संग्रहालय छाउनी)

(ख) शक्तिसहित भैरव (पुजारी मठ)

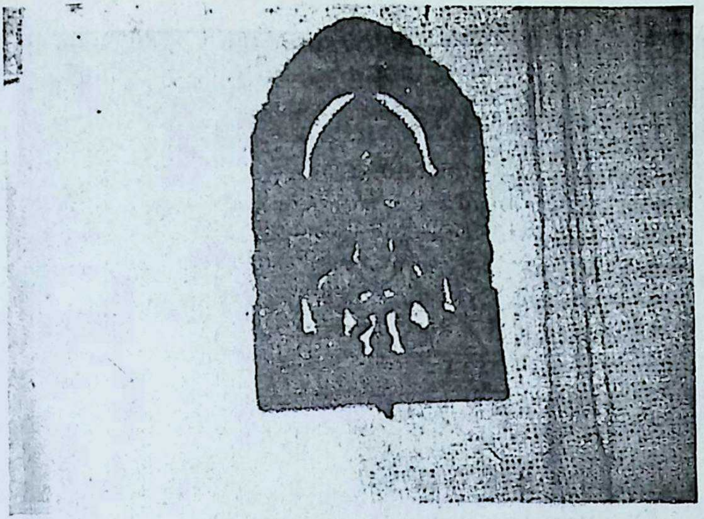
(ग) भैरव (पुजारी मठ)



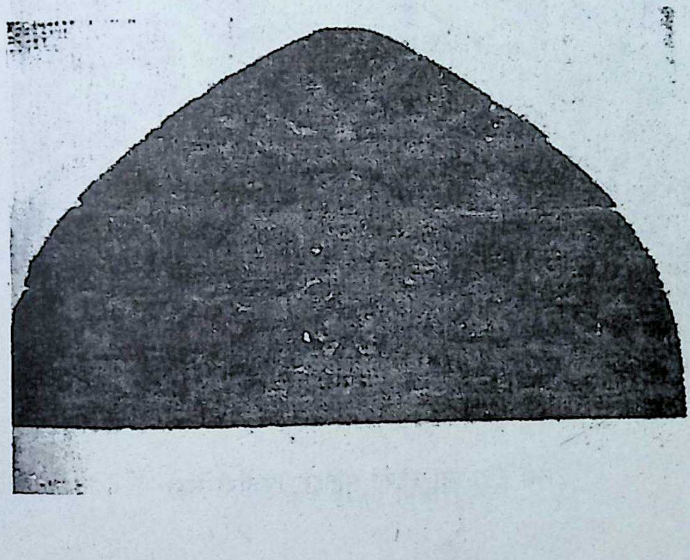
(घ) भैरव (पुजारी मठ)



(ङ) गणेश (पुजारी मठ)



(च) विश्वरूप शिवको (पुजारी)



(छ) तोरणको नमुना (पुजारी)

(ज) टुँडालमा रहेका मूर्तिहरू (पुजारी मठ)

(झ) मार विजय (पुजारी मठ)

झ्यालहरू

काष्ठकलाका नमुनाका रूपमा काठमाडौं उपत्यका मन्दिर, विहार, मठ, दरबार र घरहरूमा प्रयोगमा ल्याइएका मध्यकालीन झ्यालहरू पनि अति उल्लेखनीय छन् । एस. वि. देवले उपत्यकाका यी झ्याललाई खासगरी तीनथरिमा विभाजन गरेका छन् । उनको विभाजनअनुसार प्रथमथरिका झ्यालहरूमा कुनै पनि घर, मठ, विहार मन्दिरको अग्रभागमा लगाइने झ्यालहरू पर्दछन् भने दोस्रोथरिका झ्यालहरूमा दुई खम्बा र स्तम्भहरूलाई जोड्ने गरिराखिएका झ्यालहरू पर्दछन् र तेस्रोथरिमा विममा जोडिएका बालकोनीका झ्यालहरू पर्दछन् *(देव, १९६८ : भाग-३, २९-३०)* । यस बाहेक झ्यालको व्यक्तिगत स्वरूपको हिसाबले मध्यकालीन झ्यालहरू १ फीट × १ फीट आकारका साना झ्यालहरूदेखि लिएर १० फिटसम्म लामा झ्यालहरू पनि पाइन्छन् । कतैकतै तीनवटा झ्यालहरूको एउटै समूह बनाएर र कतैकतै पाँचवटा झ्यालको एउटै समूह बनाएर जडान गर्ने परम्परा पनि देखिन्छ । यसैगरी झ्यालहरूको आकार वा स्वरूप वर्गाकार, चोसाकार, घोडाको टाप आकार, गोलाकार, अन्डाकार एवं धनुषाकार आदि विभिन्न प्रकारहरू देखा पर्दछन् । यस बाहेकका चतुष्कोणीय, अर्धचन्द्राकार, बहुभुजाकार झ्यालहरू पनि थुप्रै देखिन्छन् । यिनीहरू जालीदार र धार्मिक ढाँचाका लगायत अनेकौं प्रकारले बुट्टा कुँदिएका देखिन्छन् । गोलाकार झ्यालहरू प्रायः पाँचदेखि नौं घोडायुक्त रथ भएको तथा सूर्य किरण देखाउन डन्डी (स्पाक) बनाइएको सूर्य झ्यालहरू देखिन्छन् । कुमारी मन्दिर घरको प्रख्यात सूर्य झ्याल उदाहरणका निमित्त लिन सकिन्छ । यस सूर्य झ्यालका वरिपरि मुण्डमाला बनाइएको छ । अर्काथरि झ्यालमा मयूर झ्यालहरू पर्दछन् जो गोलाकार र वर्गाकार दुवै हुने गर्दछन् । उदाहरणका निम्ति कुमारी घर र भक्तपुरको पुजारी मठका झ्याललाई लिन सकिन्छ । झ्यालको अर्को प्रकार 'देशेमरुभ्र्या' ले प्रस्तुत गर्दछ जसमा 'चौखटभित्र चौखट' राख्ने पद्धति प्रयोग गरिएको छ । झ्यालका जालीहरू पनि अनेकौंथरिका छन् । प्रायःजसो जालीहरू वेलबुट्टे (Diaper Pattern) देखिन्छन् भने वेलबुट्टाहरू पनि गोलाकार, वर्गाकार, हिराकार लगायत अनेकौं प्रकारका देखिन्छन् । कतिपय झ्यालहरूको जालीमा वृत्ताकारभित्रै वर्गाकार स्वरूप देखापर्दछ भने कतिमा दोहोरो घण्टाकार (Double bell-patterns), साधा वा कुँदिएका डालीयुक्त फूल, परेवा, मयूरको आकारको जालीयुक्त लगायत ज्यामितीय काम (Network) भएको पाइन्छ । कतिपय झ्यालहरूमा गोलाकार रूपमा पात आकारका जालीहरू देखापर्दछन् । देवले जालीको हिसाबमा काष्ठ झ्यालहरूलाई ६ थरिमा बाँडेका छन् । पहिलो थरिमा यस्ता झ्यालहरू पर्दछन्, जसमा जालीहरू वर्गाकार रूपमा माछा मार्ने जालकै शैलीमा बनाइएका हुन्छन् । यस्ता झ्यालहरू प्रायः गरी सत्रौं शताब्दीदेखि अठारौं शताब्दीको मध्यसम्म बनेका देखिन्छन् । यस्ता झ्यालहरूको डिजाइन फूलबुट्टा हुनुका साथै यिनीहरूको स्वरूप वर्गाकार, पत्ताकार, अर्धचन्द्राकार आदि हुने गर्दछ । दोस्रो थरिका झ्यालहरू हीरा आकारले बनेका जालीदार हुने गर्दछन् । अठारौं शताब्दीको अन्तिमताकादेखि यस्ता झ्यालहरू छेउछाउमा फूलबुट्टे शैली, कपालमुण्डे शैली, बज्र, गरुड वा चराचुरुङ्गीको चित्रयुक्त शैलीमा बनाइएको

देखिन्छ । तेस्रोथरिका झ्यालहरू गोलाकार एवं अर्ध–पात देखिने जालीयुक्त बनाइएको पाइन्छ । यी झ्यालहरू पनि सत्रौं शताब्दीदेखि अठारौं शताब्दीको मध्यसम्म बनेको पाइन्छ । तेस्रोथरिका झ्यालहरूको अन्य उपप्रकार पनि पाइन्छ । चोथो थरीका झ्यालहरूमा गोलाकार जाली भएका झ्यालहरू पर्दछन् । यिनीहरूको संख्या कम छ र अठारौं शताब्दीको मध्यतिर यस्ता झ्यालहरू बनेका थिए । पाँचौं प्रकारमा बहुभुजी जालयुक्त झ्यालहरू पर्दछन् र झ्यालको छैठौं प्रकारमा अन्य विभिन्न स्थानीय एवं फरक-फरक युगका कलाकारले आफ्नो मौलिक शिल्पी देखाएका झ्यालहरू पर्दछन् *(ऐजन, ३४-३५)*।

कर्नअनुसार मल्लकालीन काठे झ्यालहरूका ढोकाहरू सरह नै अनेकौं आकार प्रकारहरू छन् । यिनीहरू धातु र गमको प्रयोगविना नै बनेका छन् भने प्रत्येक झ्यालहरूको प्रायजसो भित्री र बाहिरी गरी दुई भाग हुने गर्दछ । भित्रीलाई स्थानीय भाषामा दुचु भनिन्छ र यो दुचु साधा तर यसको बाहिरी भागभन्दा ठूलो हुने गर्दछ जब कि बाहिरी भागलाई 'भ' भनिन्छ र यो भाग कुँदिएर ज्यादै अलंकृत बनाइएको हुन्छ । यी दुवै भाग काठकै किल्लाबाट जोडिएका हुन्छन् *(कर्न, १९९३ : १०८)*।

स्थानीय बोलीमा झ्याललाई 'झ्या' भन्ने गरिन्छ । झ्यालका प्रकारअनुसार प्रत्येक प्रकारको झ्यालको नामाकरण स्थानीय बोलीमा नै भएको पाइन्छ । जस्तै 'छपाझ्या' जुन मोटा-मोटा चौकस जोडिएर बनाइएको हुन्छ तथा उल्टो यू आकारका हावा प्रवेश गर्ने ठाउँहरू एकदेखि पाँचवटासम्म लहरै बनाइएका हुन्छन् तर यिनीहरूको आकार भने सानो हुन्छ। यस्ता झ्यालहरू प्रायः विहारमा देखिन्छन् । अर्को प्रकारको झ्याललाई स्थानीय बोलीमा 'टिकीझ्या' भनिन्छ । यी झ्यालहरू वास्तवमा जालीदार झ्यालहरू हुन् । 'टिकीझ्या' का मुख्य दुई प्रकार छन्- (१) संझ्या र (२) 'गाझ्या' । संझ्या र टिकीझ्याको मुख्य प्रयोजन हावा र प्रकाशका लागिभन्दा पनि मन्दिर, विहार वा दरबारका भित्ताहरूलाई आकर्षक बनाउन रहेको देखिन्छ । खासगरी मध्यकालीन मन्दिरहरूमा यस्ता झ्यालहरू प्रशस्त बनेका छन् । कर्नले यिनीहरूलाई 'सजावटका लागि निर्मित' झ्याल भनी लेखेका छन् *(ऐजन)*। 'संझ्या' र 'गाझ्या' कै दाहिने र देब्रेतिर 'टिकीझ्या' समेत राखिएको हुन्छ । यस बाहेक सूर्यका आकृति बनाइएका सूर्य झ्याल र मयूरका आकृति वा अन्य चराहरू बनाइएका मयूर झ्याल लगायत खापा भित्र नै ससाना अनेकौं अन्य खापाहरू राखी बनाइएका 'देशेमरुझ्या' जस्ता झ्यालका अन्य प्रकारहरू पनि मध्यकालीन घर, मन्दिर र विहारहरूमा जडान भएको पाइन्छ । यस कालका विशेष उल्लेखनीय झ्यालहरू निम्न छन्–

१. सूर्य झ्याल

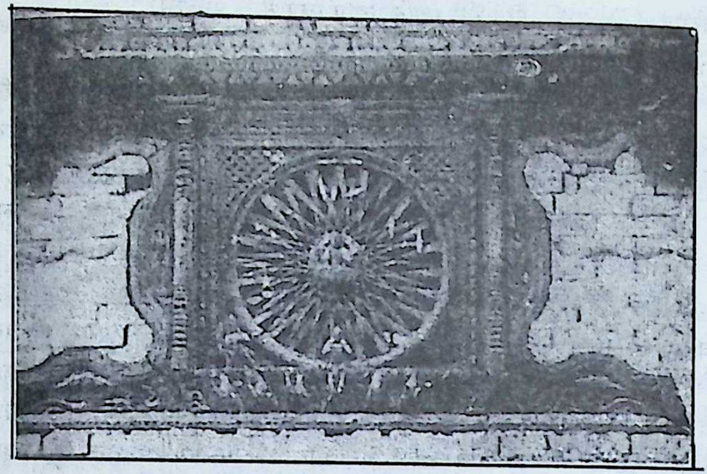
मध्यकालमा बनेका सूर्य झ्यालहरूमा विशेष उल्लेखनीय तीनवटा सूर्यमुखी झ्यालहरू रहेका छन् जसमध्ये पहिलो काठमाडौं वसन्तपुरको कुमारी घरमा रहेको सूर्यमुखी झ्याल हो भने दोस्रो काठमाडौं हनुमान ढोका स्क्वायरको श्वेत भैरवको दायाँ र बायाँ रहेको तोरणसहितको सूर्यमुखी झ्याल हो । यसैगरी तेस्रोचाहिं पाटन 'सिगवहिल' को चामुण्डा मन्दिर अगाडिको सत्तलको सूर्यमुखी झ्याल हो । यी तीनवटै झ्यालहरूमध्ये पनि काष्ठकलाको दृष्टिकोणले

सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण वसन्तपुरस्थित सूर्यमुखी झ्याल हो *(जोशी, २०४६ : चित्र नं. ५४, ५५, ५६, पृष्ठ ३०-३१)*। यो झ्याल वर्गाकार एवं कलात्मक चौखटहरूभित्र गोलाकार परिधिमा जाल आकारका ठूला-ठूला बुट्टाहरू काटेर बनाइएको छ। गोलाकार परिधिभित्रको मध्य भागमा सातवटा घोडाले तानेको रथमा सूर्यको आकृति उत्कीर्ण गरिएको छ। सूर्ययुक्त रथलाई सारथी अरूणले हाँकिरहेको देखिन्छ। रथको एउटा चक्का मात्र बनाइएको छ सूर्यको चारैतिर सूर्यको किरण देखाउनु नै काठलाई जालीदार रूपमा काटिएर बुट्टादार रूपमा बनाइएको छ। यसरी जालीदार रूपमा काटिंदा यो झ्याल भित्रपट्टि कोठामा प्रकाश र हावाका प्रयोजनका लागि पनि उपयुक्त हुन पुगेको छ। यस सूर्य झ्यालको चारैतिर अन्य आठ ग्रहहरूको आकृति पनि गोलाकार परिधिभित्रै उत्कीर्ण गरिएको छ। मध्यकालीन काष्ठकलाको उत्तम नमुनाहरूमध्ये यो झ्याल पनि मानिन्छ। यस झ्यालको शीर्ष भागमा अर्धचन्द्राकार तोरण रहेको छ। जसको मध्य भागमा गोलाकार परिधिभित्रै सूर्यको आकृति अंकित छ। यस बाहेक तोरणमा अन्य आकृति एवं बुट्टाहरू कुँदिएका छन्। यसबाहेक कुमारी घरमै अर्को पनि एउटा सूर्य झ्याल रहेको छ तर यस झ्यालमा नवग्रहहरू कलाकारले बनाएको देखिंदैन। साथै यस झ्यालका ठाउँ-ठाउँमा कमल फूलका बुट्टाहरू भने बनाएको पाइन्छ। हनुमान ढोका क्षेत्रको श्वेत भैरवको दायाँ-बायाँ स्थित तोरणसहितको सूर्यमुखी झ्याल र पाटन सिगवहीलको चामुण्डा मन्दिर अगाडिरहेको सत्तलको सूर्यमुखी झ्याल पनि काष्ठकलाका उत्तिकै नमुनाहरू हुन्। यी सबै सूर्यमुखी झ्यालहरू वर्गाकार चौकसहरूभित्र गोलाकार परिधिमै बनिएका छन् तर यिनीहरूको निर्माण शैली परस्परमा फरक छ। काठमाडौं हनुमान ढोकास्थित सूर्यमुखी झ्यालको मध्यभागमा सूर्यको मूर्ति बनाएर त्यसको वरिपरि तीन तहमा किरण देखाउनका निमित्त काठलाई मसिना डन्डीहरूका रूपमा काटिएको छ। यिने लहरदार डन्डीहरूले सूर्य किरणलाई प्रतीकात्मक रूपमा देखाएका छन्। चौकसभित्रको वृत्ताकार परिधि पनि तीन तहमा बनाइएको छ र अन्तिम तेस्रो तहको मध्यमा सूर्यको आकृति कुँदेर त्यस वरिपरि सूर्य किरण देखाएको छ। चौकसका दायाँ-बायाँ ठाडा स्तम्भहरू पनि कुँदेर आकर्षक बनाइएको छ। सूर्ययुक्त गोलाकार परिधिमाथि चोसोदार तोरण देखिन्छ, जसमाथि गजुरसमेत जोडिएको छ। यस झ्यालको मुनिपट्टि आठवटा घोडाहरूको आकृति बनेका छन्। चामुण्डा अगाडिको सत्तलको सूर्यमुखी झ्याल भने तारेणरहित छ, यो झ्याल अगाडिका दुई सूर्य झ्यालको दाँजोमा साधारण देखापर्दछ। यो झ्यालमा पनि वर्गाकार चौकसको बीचमा गोलाकार परिधि बनाएर त्यसको मध्य भागमा सूर्यलाई अर्को सानो गोलाकार परिधिभित्रै अंकित गरिएको छ। यसमा सूर्यको किरण देखाउन सूर्यका वरिपरि तीनकुने चोसोकार दण्डीहरू बनाइएको छ। सूर्यको रथलाई ६ वटा घोडाहरूले तानिरहेको देखाइएको छ। सूर्यको सारथीको रूपमा बीचको परिधिको तल्लो भागमा अरूणको मूर्ति बनाएको छ। यस झ्यालका चौकसहरू पनि कुँदिएका छन्। झ्यालका पखेटाहरू लहरेदार शैलीका बनाइएका छन्। जसको मध्य भागमा दायाँ-बायाँ दुवै भागमा स-साना नारीमूर्तिहरू कुँदिएका छन् यी तीन वटै सूर्य झ्यालको चौकस र

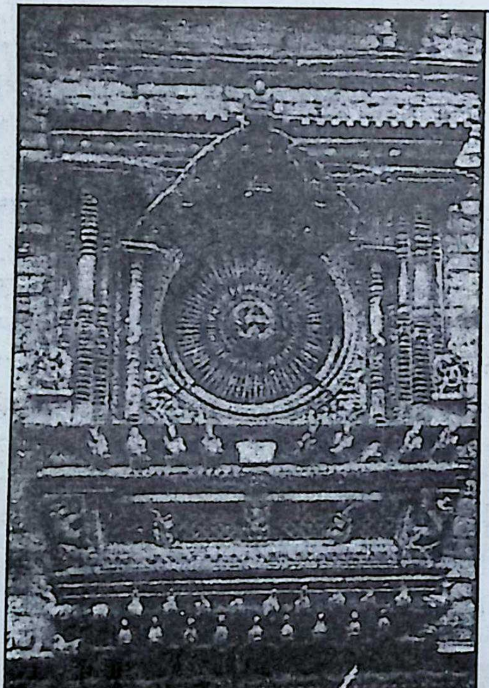
बीचको गोलाकार परिधिले घेरेको भाग बाहेकको भागहरू टिकीझ्याल शैलीबाट वा जालीदार बनाइएको छ । (उल्लेखनीय सूर्य झ्यालहरूमा चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)

२. मयूर झ्याल

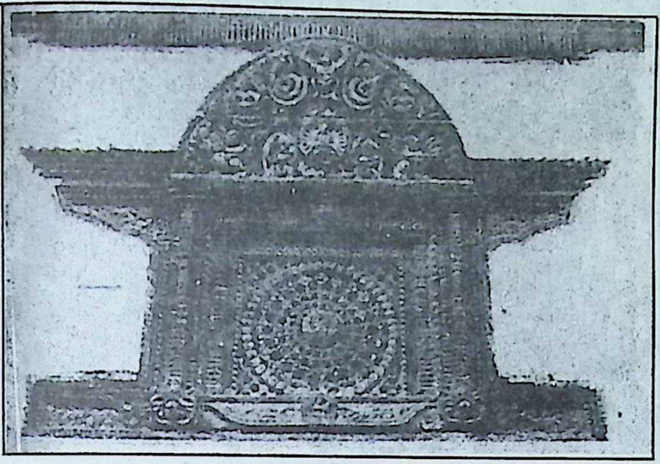
भक्तपुर र दत्तात्रेय चोकस्थित भवनका भित्ताहरूमा तथा भक्तपुर पुजारी मठको पूर्वपट्टिको भित्तामा र काठमाडौं वसन्तपुरको कुमारी घरमा अवस्थित तोरणसहितको मयूर झ्याल विशेष गरी मध्यकालीन काष्ठकलाका उल्लेखनीय नमुना मानिन्छ *(ऐनज, चित्र नं. ५०, ५१, ५२, पृष्ठ २८-२९)*। यिनीहरूमा पनि भक्तपुर पुजारी मठको झ्याल विशेष उल्लेखनीय छ । यो मयूर झ्याल चारपाटे फर्मभित्र गोलाकार परिधि बनाएर परिधिको तल्लो भागमा टेकेर उभिएको र नाचिरहेको मयूर बनाइएको छ । नाचेका मयूरको पछाडि उसको उचालिएको पखेटा र पुच्छर चारैतिर फिंजिएको देखिन्छ । फिंजिएको मयूर पंख बनाउन नै कलाकारले मिहिनेत गरेको देखिन्छ । मयूर प्वाँखमा आँख्ला-आँख्ला बनाएर कलाकारले बुट्टा कुँदेको छ । मयूरको खुट्टाहरूको दायाँ र बायाँतिर उनिएको पातको आकारमा बुट्टाहरू कुँदिएका छन् । मयुरको आकृतिलाई घेर्न गोलाकार परिधि, तीनवटा बुट्टे रेखाहरूबाट निर्माण गरिएको छ । यस परिधि वाहिर र चौकोसभित्रको खाली भागलाई लहरादार बुट्टाहरूबाट भरिएको छ । बनर्जीले पुजारी मठको यस मयूर झ्याललाई ईस्वीको सोह्रौं शताब्दीतिरको मानेका छन् *(बनर्जी, १९८०, चित्र नं. १३)*। यस बाहेक वसन्तपुर कुमारी घरस्थित कुमारी घरको मयूर झ्याल पनि उल्लेखनीय छ । तोरणको शीर्ष भागमा गजुर वनेको छ भने तोरणको शीर्ष भागमा कीर्तिमुख र त्यसभन्दा तलतिर देवीको मूर्ति अंकित छ । तोरण राखिएको चौकोसभित्र चौकस आकारको घेरामा नै मयूरको आकृति अंकित छ । यस झ्यालमा कलाकारले चौकोसभित्र गोलाकार परिधि नबनाएर अर्को सानो चौकोस नै बनाई त्यसमा मयूर आकृति बनाउने नौलो प्रवृत्ति देखिन्छ । भित्र र बाहिरका सबै चौकोसहरू कलात्मक रूपमा बनाइएका छन् भने मयुरका चारैतिर फिंजिएका प्वाँखहरू बनाउन र प्वाँखका ठाउँ-ठाउँमा बुट्टाहरू कुँद्न कलाकारले निक्कै सीप देखाएको छ । भक्तपुर दत्तात्रेय चोककै अर्को मयूर झ्याल भने अलिक बेग्लैशैलीबाट निर्मित छ । यसमा झ्यालको चौकसभित्र दोहोरो सिक्री आकारका बुट्टा कुँदिएको परिधिको मध्यभागमा अर्को सानो परिधि बनाएर त्यसको मध्य भागमा प्वाँख फिंजाएको मयूर बनाइएको छ तर यसको प्वाँख भने लामो आकारमा नदेखाएर ससाना बुट्टाका आकारमा देखाइएको छ । मयूर रहेको सानो परिधिबाहिरको र ठूलो परिधिभित्रको वरिपरिको भाग भने चोसोदार तीन कुने जाली काटेर बनाइएको छ । यस झ्यालका खापाहरू पनि बुट्टायुक्त छन् साथै चौकसभित्रपट्टिको र गोलाकार ठूलो परिधि वाहिरपट्टिको चारैकुनाका भागहरू भने लहरा र पातका बुट्टाहरू बनाएर भरिएको छ । (चित्र नं. २ हेर्नुहोस्)



१. (क) पाटन सिगवहिलको चामुण्डा मन्दिर अगाडिको सत्तलमा सूर्यमुखी झ्याल

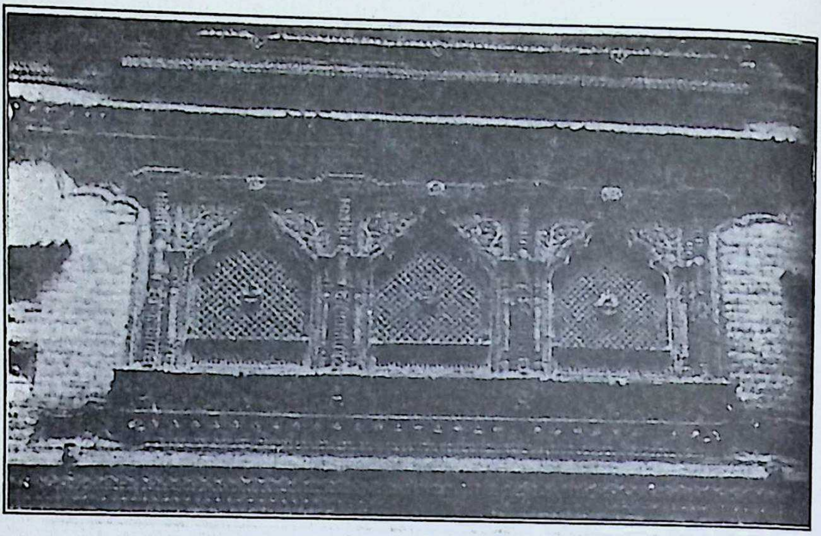


१. (ख) काठमाडौं हनुमान ढोका स्क्वायरको श्वेतभैरवको दायाँ र बायाँस्थित तोरणसहितको सूर्यमुखी झ्याल

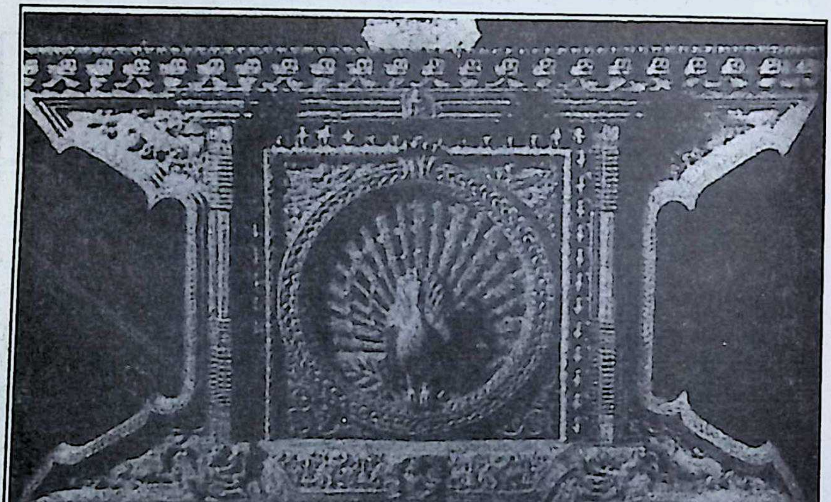


१. (ग) काठमाडौं वसन्तपुरको कुमारी घरमा सूर्यमुखी झ्याल

१. (घ) देशेमरु झ्या यट्खाटोल, काठमाडौं



१. (घ) भक्तपुर पुजारी मठ स्थित संझ्याल



२. मयुर झ्याल

कक्षासनहरू

झ्यालहरू वाहेक झ्यालका 'कक्षासन' (Window Railing) हरू पनि मध्यकालीन काष्ठकलाका उत्कृष्ट प्रमाणहरू हुन्। यस्ता रेलिङ्गहरू, यसमा कुँदिएका कालिगढीका दृष्टिकोणले चार प्रकारका छन्: (१) ज्यामितीय वुट्टाहरू कोरिएका (२) धार्मिक र अर्धधार्मिक प्रवृत्तिका वुट्टाहरू कुँदिएका (३) फूलवुट्टाहरू कुँदिएका र (४) चरा, पशु, सर्प, ड्रयागन आदि कुँदिएका। प्रथम र तेस्रो प्रकारका कक्षासनहरूका नमुना प्रायजसो धेरै देखिन्छन्। साथै यिनीहरू सत्रौं शताब्दीको प्रारम्भताकादेखि नै निर्मित भएका छन् *(देव, १९६८ : भाग-३ ३६)*।

भित्तेपट्टिहरू

मन्दिर, विहार वा दरबारका भित्ताहरूमा लगाइएका काठका भित्तेपट्टि (Wall–Band) हरू पनि काष्ठकालीगढीयुक्त छन्। धेरैजसो यिनीहरू साधा स्वरूपका छन् तर कतिपयहरूमा सर्प वा नागको शरीर कुँदिनुका साथै अष्टमङ्गल, चरा र पशु छेपारोका आकृतिहरू र ध्वजायुक्त 'किम पुरुष' का आकृतिहरू कुँदिएका छन्।

छानामुनिको तेर्सोपट्टि

काठको कालिगढी छानाको एउटा कुनादेखि अर्को कुनासम्म लगाइएको काठको पट्टि (Eave–Boards) हरूमा पनि पाइन्छ। छुस्या-मुस्यावहाल यसको उत्कृष्ट नमुना हो। यस्ता काठका पट्टिहरूमा हिन्दू र बौद्ध कथाहरूसित सम्वन्धित चित्र कुँदिएका हुन्छन्। खासगरी विष्णुका अवतार, वुद्ध जीवनसँग सम्वन्धित कथा, मायादेवीको पेटमा पस्दै गरेको हात्ती, महाभारतका कथा आदि कुँदिएका हुन्छन्। छुस्या-मुस्यावहालका यस्ता पट्टिहरूमा व्रह्मा, विष्णु, महेशलाई वुद्धप्रति आभार भाव व्यक्त गर्दै गरेको देखाइएको छ भने पाटन भीमसेन मन्दिरको छानाको काठे पट्टिमा महाभारतका कथाहरू कुँदिएको छ। यसैगरी पाटन सुन्धाराको शिवमन्दिरको काठे पट्टिमा शेषशायी विष्णु कुँदिएका छन्।

झ्यालमाथि र तलपट्टीको

झ्यालको तल्लो छेउ र माथिल्लो छेउमा तेर्सो गरी जोडिएको काठ (Entablature) पनि प्रायजसो कालिगढीयुक्त पाइन्छन्। यस्ता काठहरूमाथि तह-तहमा सजावटका निमित्त कलाकारले सिंह, गरुडको टाउको, ज्यामितीय रेखांकन, फूलबुट्टा तथा गोही, मयूर, व्याल, ढुकुर, हरिण आदि कुँदेको छ। कतिपय यस्ता काठहरूमा वाजा,गाजाहरू, नटुवा, नटुवीहरू पनि कुँदिएका छन्। खासगरी बाघ र स्यालका टाउकाहरूका वीचमा अष्टमङ्गल, नाग, शिकारी, माछा मार्दै गरेको दृश्य, घोडचढी, मादले, नटुवा, नटुवीहरूको चित्र कुँदेको पाइन्छ। भक्तपुर, पाटन र वसन्तपुर दरवारका झ्यालको तलतिर, मास्तिर रहेको तेर्सो काठमा तथा इन्द्रेश्वर मन्दिर पनौतीको झ्यालको तलतिर र मास्तिर रहेको तेर्सो काठहरू यसप्रकार काष्ठकलाका विशिष्ट उदाहरणहरू हुन्।

खाँबो र बिमबीचको काठ

खम्बाहरूको माथिल्लो भागमा विम अड्याउनका निम्ति राखिएका काठका टुक्राहरू (Brackets) पनि कलात्मक रहेका छन्। यिनीहरूमा रहेको कला ढाँचालाई देवले ६ थरिमा उल्लेख

गरेका छन्– (१) फूलबुट्टा ढाँचा (२) जीवजन्तु ढाँचा (३) अर्ध धार्मिक ढाँचा (४) धार्मिक कथाको विषयवस्तुयुक्त ढाँचा (५) बुद्ध र हिन्दू देवदेवी तथा प्रतीकहरूको ढाँचा र (६) लौकिक जीवन जस्तै शिकारको दृश्य, भक्तहरूको भक्ति तथा लौकिक जीवनका अन्य घटना *(ऐजन, २४)*। यिनीहरूमा कुँदिएका सवै प्रकारका आकृतिहरू सजीव देखिन्छन् तर यस्ता काठहरूमा अश्लील एवं रतिआसनका चित्र भने कुँदिएका हुँदैनन् । अपवादको रूपमा चापागाउँको भाटभटेनी मन्दिरको नजिकका एउटा भवनमा र पाटन ढोकाको एउटा स्तम्भमा मात्र यस्ता चित्रहरू कुँदिएको पाइन्छ ।

ढोका : द्वारपथ, पखेटा

मल्लकालीन ढोकाहरू एकदेखि ६-७ वटा खापाहरू जोडिएर वनेका छन् । यिनीहरूलाई स्थानीय भाषामा 'लुख' भनिन्छ । कर्नअनुसार मध्यकालीन ढोका चार प्रकारका छन्– (१) साधारण ढोका (२) प्रायजसो विहारमा लगाइएका ढोका (३) प्रायजसो मन्दिरमा प्रयोग भएका ढोका तथा (४) मिश्रित ढोका, जो ठूला मन्दिरहरूमा देखिन्छन् *(कर्न, १९९३ : १०७)*। देवअनुसार मध्यकालीन ढोकाहरू 'चारकुने, चोसाकार, पत्राकार ढाँचाहरू तथा फूलवट्टापूर्ण कलस, नागपास, ड्रयागन, ज्यामितीय रेखांकन, चरा र पशुहरू आदि कालिगढले कुँदेको पाइन्छ । ढोकामाथिको विमको वीचमा प्रायजसो गरुड, सिंह, नाग-नागिन तथा देवदेवीका मूर्तिहरू कुँदिएको पाइन्छ । ढोकाका खापाहरूको तल्लो, मध्य र माथिल्लो तहमा तान्त्रिक देवदेवीका प्रतीक शैव, वैणव देवदेवीहरू, द्वारपाल, छत्रचन्द्रेश्वर आदिको मूर्ति वनाएको पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति तुषाहिटी सुन्दरी चोक पाटन ढोकाको फेदी र वसन्तपुर दरवारको द्वारकक्षको तल्लो भागलाई लिन सकिन्छ । *(देव : १९६८ : भाग–३, पृष्ठ १९)*। ढोकाका खापे पत्रहरूमा नालसहितको कमल, पातहरू तथा विद्याधरहरूको चित्र कुँदिएको पाइन्छ । ढोकाको पल्लालाई सजाउन अनेकौं ढाँचाका बुट्टाहरू कुँदिएका हुन्छन् । खासगरी जालीदार बुट्टाहरू ज्यादाजसो वढी देखिन्छन् । जालीदार बुट्टावाहेक विभिन्न बेलबुट्टा, फूलबुट्टा, वर्गाकार बुट्टा, आमलक बुट्टा आदि ढोकाको पल्लामा वनाइएको हुन्छ । यसवाहेक माला, सर्प, कलश, देवदेवीका आकृतिहरू कुँदिएको हुन्छ । ढोकाका पल्लाहरूमा काठमाडौं छुस्या-मुस्यावहालको पल्ला तथा त्रिपुरेश्वर कालमोचन मन्दिरको पल्लमा वेग्लावेग्लै ढाँचावाट जाली आकृतिका वुट्टाहरू वनाइनुका साथै कालमोचन मन्दिरको पल्लामा भने लक्ष्मीनारायण समेतको मुर्ति कुदिएको छ । द्वार कक्ष, जो ढोकामाथि लिन्टलमुनि रहेको हुन्छ । प्रायजसो पशुपक्षी र देवदेवीका मूर्तिहरू यसमा कुँदिएका हुन्छन् । कतिपय द्वार कक्षमा हतियारयुक्त द्वारपाल, 'आँ' गरेको गोही र त्रिभङ्ग मुद्रामा उभिएका नारीमूर्तिहरू पनि कुँदिएका हुन्छन् । लिन्टलमा भने यसको दायाँ–वायाँ गरी चार-चारवटा अष्टमङ्गलहरूका अतिरिक्त वायाँपट्टि चन्द्र र दायाँपट्टि सूर्य लगायत ७, ९ र १४ घोडे रथमा सूर्य एवं चन्द्र, दुई माछाहरू ध्वजा, शंक, पद्म, छत्र, चमर कुँदिएका हुन्छन् । यसवाहेक फूलपात, पाटन दरवार, कुमारी मन्दिर, चौतारीघर, वसन्तपुरका ढोका लिन्टलहरू यस्ता कालीगढीका राम्रा उदाहरणहरू हुन् ।

ढोका र झ्यालको छेउमा दुवैतिर ढोकाका पखेटाहरू निकालिएका हुन्छन् । यस्ता पखेटाहरूमा गोही, देवीदेवताका आकृति र फूलबुट्टासमेत कुँदेको पाइन्छ ।

स्तम्भहरू

मध्यकालीन घर, मन्दिर, विहार र दरवारमा प्रयोग गरिएका खम्वा र स्तम्भ पनि काष्ठकलाका उल्लेखनीय नमुना हुन् । यी काठका स्तम्भहरू वर्गाकार, गोलाकार, तल सानो र माथि ठूलो आकार भएर तथा मिश्रित आकार भएका छन् । यस्ता काठे स्तम्भहरूमा फूलवुट्टा, वेलवुट्टा, नागवारा, गरुड, पूर्णकलश, अष्टमङ्गल, देवदेवी आदि कुँदिएका छन् । सोली आकारका स्तम्भहरूको नेवारी नाम पाइँदैन । त्यसैले देवले यस्ता स्तम्भहरूलाई राजपुत एवं इस्लामिक शैलीको मान्नुभएको छ *(ऐजन, २२)*। साधारणत: वर्गाकार स्तम्भहरू धेरै छन् ।

कामुक आकृतिहरू

मध्यकालीन काष्ठकलामा देखापर्ने विशेष उल्लेखनीय आकृतिहरू अश्लील एवं रतिलीलाका आकृतिहरू हुन् । शैव मन्दिरमा यसप्रकारको कालिगढी ज्यादा देखिन्छ । खासगरी सत्रौं शताब्दीको अन्तिम चरणताका र अठारौं शताब्दीको प्रारम्भमा मध्यकालीन काष्ठकलामा यसप्रकारका अश्लील चित्र कुँद्ने परम्परा कायम भएको देखिन्छ । यस्ता चित्रहरूमा सम्भोगका लागि उद्यत पुरुष र स्त्री सम्भोगरत पुरुष र स्त्री, सम्भोगका विभिन्न आसनहरू, सम्भोगारत पशुहरू तथा सम्भोगरत बाँदर र स्त्री देखाइएको पाइन्छ । मन्दिरमा वज्र नपरोस् भनी वनाइएको भनिए तापनि वास्तवमा यिनीहरू तन्त्रवाद एवं वज्रयान सम्प्रदायवाट प्रभावित देखिन्छन् ।

समष्टिमा नेपाली काष्ठकला 'धुम्सी' र 'चसी' नामक काठमा वनेको देखिन्छ । घुम्सीको अर्थ वाघभन्दा वलियो भन्ने हुन्छ । यसको वनस्पतिशास्त्रीय नाम मिचाइलिया एक्सेलसिया (Micheelia Excel ea) हो भने 'चसी' को वनस्पतीय नाम सोरिया रोवुट (Shora Robu a) हो । वास्तवमा वर्तमान अवस्थामा यी काठहरू साल, अग्राख र चाँप हुन् भन्ने प्रष्ट छ ।

अध्याय–आठ

मृण्मय कला

प्राचीनता, ऐतिहासिकता र प्रकार

अलिकति पनि खर्च नपर्ने, सजिलैसँग प्राप्त गर्न सकिने र आफ्ना कल्पनाअनुरूपको आकृति एवं आकारमा सजिलै परिणत गर्न सकिने भएबाट नेपाली कलाकार एवं शिल्पीले अति प्राचीनकालदेखि नै माटाका आकृतिहरूको निर्माण सुरु गरेको पाइन्छ । ईसाको अघिल्ला शताब्दीहरूबाट नै माटाका नेपाली कलाका उत्कृष्ट नमुनाहरू प्राप्त भएका छन् । पुरातात्त्विक उत्खनन्हरूबाट विश्वको जुनसुकै कुनाको नवपाषाणकालीन (Neolithic Age) संस्कृतिमा माटाका भाँडाकुँडाहरू, जन्तु, जनावर एवं पंक्षी र मानिसका आकृतिहरू तथा खेलौना एवं माला बनाएर लगाउन सकिने माटाका दानाहरू (Beads) बनाउने परम्परा सुरु भएको पाइए झैं नेपालमा पनि प्रागऐतिहासिककाल एवं नवपाषाणयुगताकादेखि नै कलाकारले माटामा आफ्नो शिल्पी देखाएको थियो भन्ने कुरा अत्युक्ति हुँदैन । उदाहरणका निमित्त एन. आर. बनर्जीले अनुसन्धानको सिलसिलामा पश्चिम नेपालको 'बेनीघाट' बाट माटाका विभिन्न खेलौनाहरू प्राप्त गरेका थिए जसलाई बनर्जीले प्रागऐतिहासिकयुगका मानव समुदायद्वारा निर्मित मान्नुभएको छ । (Discovery of the remains of pre-historicman in Nepal, Ancient Nepal-Vol. 6. pp 7-8) । यस अर्थमा नेपाली मृण्मय कलाको प्राचीनता नवपाषाणयुगसम्म नै पुगेको देखिन्छ ।

प्रागऐतिहासिकयुगको नवपाषाणकालपछि ईसापूर्वका विभिन्न ऐतिहासिकयुगहरूमा समेत नेपाली कलाकारले माटामा आफ्ना शिल्पी निरन्तर रूपमा प्रदर्शन गरिरहेको पाइन्छ । तिलौराकोट क्षेत्र, लुम्बिनी क्षेत्र, बन्जराही, कुदान, पैसिया तथा काठमाडौं उपत्यकाको धुम्बराही र काठमाडौं क्षेत्रमा गरिएका पुरातात्त्विक उत्खनन्हरूबाट ईसापूर्वका युगहरूमा

नेपाली कलाकारले निर्माण गरेका मृण्मय कला प्राप्त भएका छन् । तिलौराकोटबाट देवला मित्राले अनेकौं मानिस र पशुहरूको माटाबाट बनेका आकृतिहरू फेला पारेकी थिइन् *(मित्रा, १९७२ : १००)* । यी मृण्मय आकृतिहरू भारतको मौर्य र शुंगकालीन मृण्मय कलासँग मिल्दाजुल्दा देखापर्दछन् । त्यसैले यिनीहरूलाई ईसा पूवको दोस्रो र तेस्रो शताब्दीतिरको मान्ने गरिन्छ । यी मृण्मय कलाहरू धेरैजसो साँचोबाट नबनाइएर हातबाट बनाइएका चेप्टा हुनुका साथै हावा जान आउनका लागि दुलो समेत राखिएका छन् । मौर्य युगसँग मिल्दोजुल्दो मृण्मय कलाका नमुनामा खासगरी स्त्री मूर्तिहरू देखिन्छन् भने झन्डै २३ वटा अन्य मानवाकार माटोका मूर्तिहरू शैलीका दृष्टिकोणले शुंगकालीन देखापर्दछन् *(पाण्डे, १९८१-८२ : २)* । खासगरी 'नानी र आमा' भएका माटाका मूर्ति फलक, सुगा समातेको माटोको स्त्री मूर्ति, एक जोडा हात्तीले अभिषेक गरिरहेको लक्ष्मीको मूर्ति आदि उल्लेखनीय मृण्मयकलाका नमुना देखिन्छन् । यसको ठूलो कम्मर र गहिरो नाभी तथा औंलाहरूको आकारप्रकारको कारणले गर्दा उल्लेखनीय देखिन्छन् । यसैगरी माटाबाट बनेको अर्को स्त्री मूर्तिको अन्डाकार एवं हँसिलो अनुहार, तल्लापट्टिको मोटो ओठ र निधारको बीचबाट दुईतिर झारिएको केशशैली, गोलाकार गहना, कस्सिएर बाँधिएको कम्मर पेटी आदिले यस मूर्तिलाई कला, शैलीका दृष्टिकोणबाट ज्यादै आकर्षक र मोहक बनाएको देखिन्छ *(मित्रा, १९७२ : १०२)* । तिलौराकोटबाट प्राप्त नारी मूर्तिहरूको केश सज्जा प्राय: गोल आकृतिमा फूलबुट्टा शैलीमा निर्माण गरिएको देखिन्छ । एउटा नारी मूर्तिको टाउकोमा 'तीरको टुप्पो' (Arrowhead), परशु र हात्ती आकृतिको 'पिन' (Pin) जडिएको देखिन्छ *(ऐजन, १०५)* । प्रायजसो सबै नारी मूर्तिहरूको गहना, लुगाफाटा, केश सज्जा आदि एकै प्रकारका देखिन्छन् । नारी मूर्ति बाहेक एउटा पुरुषको टाउको उल्लेखनीय देखिन्छ जसको टाउकामा देखिने दुई भागमा बाँडिएको पहिरन (Bicornet Head Dress) लगायत धनुषाकार आँखी भौं र अनुहारको प्रस्तुतीकरणमा कलाकारले ज्यादै मेहनत गरेको देखिन्छ । यसबाहेक माटाबाट बनेको एउटा केटाको मूर्ति उत्तिनै उल्लेखनीय छ जसको गलामा कण्ठहार, हातमा बाजु, काँधदेखि खुट्टासम्म झरेको 'गलफन' देखिन्छ । केटाको देब्रे हात उसको कम्मरमा राखिएको छ, जसमा लामो पुच्छर भएको सुगा देखाइएको छ *(ऐजन, १०९)* ।

देवला मित्राले ११४ वटा माटाका पशु आकृतिहरू तिलौराकोटबाटै उत्खनन्ताका फेला पारेकी थिइन् । यस्ता आकृतिहरूमा सबैभन्दा धेरै हात्तीका आकृतिहरू छन् । यस्ता हात्तीहरूको काँध र सुँढ पछिबाट बेग्लै बनाएर जोडिएको देखिन्छ । यस्ता माटाका आकृतिहरूमा ठाउँ-ठाउँमा दुलो बनेको पाइन्छ, जो सायद कुनै वस्तुमा हालेर घुमाउनका लागि बनाइएको हुन सक्छ । यस अर्थमा माटाका यी आकृतिहरू केटाकेटीका खेलौनाका रूपमा देखा पर्दछन् । हात्तीका आकृतिको आँखा बनाउँदा कुनै प्रकारको पत्थर जड्ने किसिमले बनाइएको देखिन्छ भने सुँढ र कान पनि निकै आकर्षक रूपमा बनाइएको देखिन्छ । हात्तीहरूझैं साँढे र गाईका ससाना मूर्तिहरू पाइएका छन् जसका कानहरू बेग्लै बनाएर जोडिएका छन् । यसबाहेक केही घोडाका माटाका मूर्तिहरू पनि फेला परेका छन्

जसको अङ्गप्रत्यङ्ग कलाकारले बढो आकर्षक ढङ्गले देखाउन सफल भएको छ । घोडाको 'जघर' देखाउँदा अनेकौं धर्साहरूको लहर तानेर देखाइएको छ । तिलौराकोटबाट देवला मित्राले चराहरूको मूर्ति पनि फेला पारेकी थिइन् । यी मूर्तिहरू भने भित्र खोक्रा छन् ।

बाबुकृष्ण रिजालले तिलौराकोटबाट प्राप्त माटाका मूर्तिहरू पूर्व मौर्यकालीन, मौर्यकालीन, शुँग र कुषाणकालीन गरी चार वेग्लावेग्लै युगका मूर्तिहरूको विवरण दिनुभएको छ *(रिजाल, १९७९ : ४५-४६)* । रिजालको विवरणअनुसार एउटा कम्मरदेखि माथिल्लो भाग मात्र रहेको नारी मूर्ति जो 'अढाइ इन्ची' उचाइको छ । यो पूर्व मौर्यकालीन मृण्मय कलाको नमुना हो । यसको गोलाकार र बिग्रेको अनुहार, तीन धर्साबाट बनेको केश सज्जा, खुला र चौडा आँखा, बाक्लो तल्लो ओठ, बेग्लै बनाएर पछिबाट जोडिएको कान, हातबाट बनाइएको सम्पूर्ण शरीर, अलगै बनाएर जोडिएका गहनाहरू आदिले यो मूर्तिलाई निश्चय पनि पूर्व मौर्यकालीन मूर्ति शैलीअन्तर्गतको मूर्ति हो भन्ने देखाउँछ । देवला मित्रले यस मूर्तिलाई मौर्यकालीन मूर्ति मानेकी छन् किनकि उनले मौर्यकालभन्दा अगाडिको मानव वसोबासको तह (Layer) तिलौराकोटमा थियो भन्ने कुरा स्वीकारेकी छैनन् *(मित्रा, १९७२ : १०१-१०५)* ।

रिजालले 'साढे तीन इन्च' अग्लो एउटा अर्को कम्मरदेखिको माथिको माटाबाट बनेको नारीमूर्तिको उल्लेख गर्नुभएको छ । यस मूर्तिको टाउको भने साँचो निर्मित छ भने शरीरको अन्य भाग हातबाट निर्मित गरिएको छ । मूर्तिको अनुहार अन्डाकार तर आकर्षक छ । अनुहारमा आर्यशैलीको नाक, नाकका ठूला 'पोरा' र साथै गहना लाउन बनाइएको नाकको दुला, लाम्चा आँखा, चौडा निदार, मोटा ओठ, दुईतिर झारिएर बाटिएको कपाल, भारी कानका गहना, खासगरी पत्रकुण्डलको प्रयोग, कण्ठहार आदि गहनाले यस मूर्तिलाई मौर्यकालीन मूर्ति शैलीका नमुनाका रूपमा प्रस्तुत गर्दछ *(ऐजन रिजाल)* । रिजालले तीन प्वाइन्ट दुई इन्च अग्लो एउटा माटाबाट बनेको देवीको मूर्ति फलकलाई शुँग कालको मान्नुभएको छ । यो मूर्ति समभङ्ग मुद्रामा उभिएको हुनुका साथै यसको देब्रे हात कम्मरमा राखिएको र दाहिने हात काँधको उचाइ बराबर उठेको देखिन्छ । हत्केला अभय मुद्रामा रहेको छ भने मूर्तिको अनुहार हँसिलो र गोलाकार छ । टाउकामा जोर मुकुट, तीनवटा गोलाकार डोराद्वारा बनाइएको छ । देवीको शरीरभरि अनेकौं गहनाहरू छन् । खासगरी गोलाकार कुण्डल, चुरा, कल्ली प्रष्टसँग देखिन्छन् । देवीको यो मूर्तिफलक शुँग मृण्मयकलाको प्रतीक हो *(ऐजन, ४६)* ।

रिजालले तिलौराकोटबाट प्राप्त कुषाणकालीन एउटा पुरुष टाउकाको विवरण दिएका छन् । जसको चिउँडो चुच्चे, उठेका गाला, ठूला आँखा, मोटो नाक र छेडिएका नाकका 'पोरा' आदिको बनोटले तथा यस मूर्तिमा देखापर्ने भद्दापनले यस मूर्तिलाई कुषाणकालीन मान्नुभएको छ *(ऐजन)* । उपर्युक्त मूर्तिहरू बाहेक बाबुकृष्ण रिजालले पूर्व मौर्यकाल, मौर्यकालीन, शुँग र कुषाणकालीन अन्य कतिपय माटाका मूर्तिहरूको चित्र समेत प्रकाशित गर्नुभएको छ जसमध्ये मौर्यकालीन एउटा केटाको टाउको, शुँगकालीन मातृका देवी र श्रीदेवी, टाउकोविहीन राजारानीको जोडीमूर्ति आदि उल्लेखनीय छन् । डा. क्रुप (Krupp) ले तिलौराकोटबाट प्राप्त ६ वटा मृण्मय

मूर्तिहरू आफ्नो पुस्तकमा प्रकाशित गरेका छन् जसमध्ये ४ वटा नारी मूर्तिहरू हुन् भने एउटा सिंहमूर्ति हो *(पाण्डे १९८१-८२:७)*।

एन. आर. बनर्जीले पनि पूर्व मौर्यकालीन एउटी स्त्रीको माटाको मूर्ति तिलौराकोटबाटै प्राप्त गरेको कुरा लेखेका छन् । यसबाहेक बनर्जीले आफ्नो पुस्तकमा तिलौराकोटबाट प्राप्त ६ × ४ इन्च आकारको घोडाको आकृतिको चित्र छपाउनुभएको छ जसको काँटी, जगर र शरीर रचना ज्यादै उल्लेखनीय छ *(बनर्जी, १९६६ : ७५, चित्र संख्या १)*। सन् १९६५ मा प्रोफेसर रामनिवास पाण्डेले आफ्नो तिलौराकोट भ्रमणताका माटाको एउटा नारीमूर्ति फेला पारेका थिए, जो मूर्तिकलाको दृष्टिकोणले शुंग, कुषाणकालीन मूर्तिकलासित मिल्दोजुल्दो देखिन्छ । तिरौलाकोटबाट प्राप्त माटाका मूर्तिहरू खुल्ला हातहरूबाट मात्र तयार नगरिएर साँचोबाट पनि निर्मित गरिएको देखिन्छ । उदाहरणका निमित्त तिलौराकोटको 'धमनीहवा' मा ठूलो स्तूपको उत्खनन् हुँदा प्राप्त भएको 'आमा र नानी' को मूर्ति साँचोको प्रयोगद्वारा बनाइएको देखा पर्दछ । यसैगरी कालो र रातो रङ्गका दुई नारीमूर्तिहरूमा पनि साँचोको प्रयोग भएको पाइन्छ । साँचोको प्रयोग भएका माटाका यी दुई नारीमूर्तिहरू भारतको अहिच्छत्रबाट प्राप्त साँचोबाट बनेका माटाका मूर्तिसित मिल्दाजुल्दा छन् । अहिच्छत्रबाट प्राप्त माटाका मूर्तिहरूमा साँचोको प्रयोगको तिथि दोस्रो एवं प्रथम शताब्दी ईस्वी पूर्व मानिन्छ । वासुदेव शरणअग्रवालका अनुसार नेपालमा माटाको मूर्ति बनाउँदा साँचोको प्रयोग पनि अहिच्छत्रकै समकालीन देखापर्दछ *(अग्रवाल, १९४८ : १४७)*।

मृण्मय मूर्तिकला शैलीमा प्रागऐतिहासिककालदेखि ऐतिहासिककालसम्म जम्मा तीन प्रकारका प्रविधिहरू विकसित भएको पाइन्छ । सबैभन्दा प्राचीन प्रविधिअन्तर्गत मानिस एवं जनावरहरूको माटाका आकृति बनाउँदा गिलो माटोको पिण्ड वा डल्लोलाई कल्पनाअनुसार हातले थिचेर आकृति प्रदान गर्ने चेष्टा गरिन्थ्यो । आकृतिको अङ्गप्रत्यङ्गको निर्माण एकदम सिधा देखिने गरी बनाइन्थ्यो । अनुहार बनाउँदा थिचेर बनाउनुका साथै नाक बनाउँदा दुवैपट्टिका गाला थिचेर बनाइन्थ्यो । आँखा र मुख बनाउन मसिना धर्का कोर्ने वा आँखा, मुख नै नबाउने वा बेग्लै बनाएर जोड्ने प्रविधि अपनाइन्थ्यो तर विकासको दोस्रो चरणमा आइपुग्दा माटाको कलाकारले मूर्ति बनाउँदा कल्पनाअनुरूप गिलो माटोलाई थिचेरै आकृति प्रदान गर्ने प्रविधि कायम राखे तापनि केश सज्जा, केश आभूषण र गहनाको प्रयोग व्यापक रूपमा सुरु गऱ्यो । यसरी गहना, आभूषण आदिको प्रयोग गर्दा यिनीहरूलाई पछिबाट बेग्लै बनाएर मूर्तिमा जोड्ने प्रविधि अपनाइयो । यसका साथै हात र खुट्टालाई केही चोसोकार रूप प्रदान गर्नुका साथै उभारयुक्त छाती र चौडा भारी चाक बनाउने प्रविधि देखापर्दछ । विकासको तेस्रो चरणमा आइपुग्दा भने माटाका प्रायजसो आकृति भने साँचाको प्रयोगबाट निर्माण गर्न सुरु गरिए *(कला एस. सी. १९५० : पृ. ३-४)*। नेपाली मृण्मयकलाका नमुनाहरू पनि यिनै उपर्युक्त तीन प्रविधिअन्तर्गत निर्माण गरिएको पाइन्छ ।

तिलौराकोट सरह नै लुम्बिनी क्षेत्रमा गरिएको उत्खनन्मा पनि अनेकौं माटाका आकृतिका नमुनाहरू फेला परेका छन् । रिजालले एउटा कुषाणकालको र दुईटा गुप्तकालको

माटाका मानव शिरो भागको उल्लेख गर्नुभएको छ जसमध्ये कुषाणकालीन शिरोभाग निक्कै बिग्रिसकेको अवस्थामा छ भने गुप्तकालीन शिरोभागको केश सज्जा र केश शैली निक्कै आकर्षक रहेको छ। यसैगरी 'बोधिसत्व' को माटाको मूर्ति उल्लेखनीय छ जसको स्वरूप पातलो आकारमा बनाइएको छ भने पारदर्शक कपडाहरूको प्रयोग गरिएको छ। यसको दाहिने हात अभय मुद्रामा रहेको छ। चुच्चो नाक, चिल्ला गाला, बाक्लो ओठ र प्रष्ट छुट्टिएको चिउँडो यस मूर्तिका अन्य विशेषता हुन् *(रिजाल, १९७९ : १९-२०)*। देवला मित्राले लुम्बिनीबाट १५ वटा अन्य मृण्मय कलाका नमुनाहरूको उल्लेख गरेकी छन्। जसमध्ये एउटा बूढो मान्छेको टाउको बाहेक अन्य आकृतिहरू टुटेफुटेका अवस्थामा रहेका छन् र उल्लेखनीय छैनन् *(मित्रा, १९७२ : २०२)*। प्रो. पाण्डेले लुम्बिनीबाट प्राप्त माटाको वुद्धको मूर्ति उल्लेख गर्नुभएको छ, जसलाई उहाँले सातौं शताब्दीतिरको मान्नुभएको छ। यस मूर्तिको टाउकोको उष्णीष, धनुषाकार आँखीभौं, पूर्ण फैलिएको घुँघुरिएको कपाल आदि यस मूर्तिका विशेषता हुन् *(पाण्डे, १९८१-८२ : ४)*।

उपर्युक्त मृण्मय कलाका नमुना बाहेक 'पिपरी' नामक स्थानबाट ६ वटा कज्जुहवा नामक स्थानबाट १४ वटा माटाका मनुष्याकृतिहरू फेला परेका छन् जसलाई प्रो पाण्डेले शुंगकालीन वा पछिल्लो शुंगकालीन मान्नुभएको छ *(ऐजन, ५)*।

लुम्बिनी र तिलौराकोट क्षेत्र बाहेक बन्जराहीबाट पनि सन् १९६४ मा एस. वी. देवले अनेकौं मृण्मय आकृतिहरू फेला पारेका थिए *(देव, १९६८ : २६-२८)*। यस्ता आकृतिहरूमा धेरैजसो पशु आकृतिहरू थिए तर यिनीहरू सग्ला नभएर टुटेफुटेका थिए। यी आकृतिको स्वरूप गोलाकार हुनुका साथै हाते प्रणालीद्वारा बनाइएका थिए। यी आकृतिहरूको शिरको पहिरन, कानको कुण्डल, निधारमा देखिने आभूषण आदि निक्कै आकर्षक रहेको पाइन्छ। यी आकृतिहरूमध्ये केही साँचोद्वारा बनाइएका पनि देखिएका छन्। कतिपय आकृतिमा तीन तहमा शिरको पहिरन बनाइएको पाइन्छ। बन्जराहीबाट प्राप्त माटाको एउटा मूर्तिको टाउको भने निक्कै उल्लेखनीय देखिन्छ। यस टाउकाको गोलाकार कुण्डल सहितका कानहरू, चुच्चे नाक, बाक्ला ओठ, कुँदिएका आँखा र आँखाका गेडीहरू, कपालको भुप्पाको रूपमा देखिने जुरो आदि विशेष उल्लेखनीय छन्। यसैगरी एउटा पुरुष टाउकाको नाक र देब्रेपट्टिको अनुहार भत्केको एउटा अर्को पुरुष टाउको पनि पाइएको छ जसको टाउकामा तीन तहको शीर्ष पहिरन देखिन्छ र निधारमा त्रिशूल जस्तो धर्सा देखिन्छन्। यसैगरी एउटा टाउको विहीन नारीमूर्ति फेला परेको छ जसको पातलो कम्मर र उभारयुक्त छाती उल्लेखनीय छ। यो नारीमूर्ति भने साँचोबाट बनेको नारीमूर्ति हो। मनुष्याकृति बाहेक पशु आकृतिहरू पनि फेला परेका छन्। यस्ता आकृतिहरूमा घोडा र साँढेका आकृतिहरू विशेष उल्लेखनीय छन्। यस बाहेक बन्जराहीबाट एउटा भँगेराको मृण्मय आकृति समेत फेला परेको छ। बन्जराहीबाट प्राप्त सबै मृण्मय कलाका नमुनाहरू शुंगयुगताकाका मानिन्छन् *(पाण्डे, १९८१-८२ : ६)*।

प्राचीनयुगका मृण्मय कलाका नमुना वा अवशेषहरू प्रशस्त मात्रामा नभेटिइने

कारण छ । माटाका मूर्तिहरू बिग्रे, भत्केपछि पूजा गर्दा युद्ध हुने, कुल नाश हुने, धन क्षय हुने आदि विधान धर्मग्रन्थमा उल्लेख छ । त्यसैले बिग्रे, भत्केका माटाका मूर्तिलाई पानीमा बगाउने, जमीनमा भसाउने र खनेर गाडिदिने नियम शास्त्रमा उल्लिखित छ *(जे. एन. बनर्जी, १९५६ : ३९८)* ।

लिच्छवियुगमा माटाको मूर्ति बनाउने परम्पराको उदाहरण सं. ४९५ को पाटन शंखमूल सिकुवहीको देश भट्टारिकको अभिलेखले प्रस्तुत गर्दछ । यस अभिलेखमा राजपुत र वज्ररथकका कुनै नातेदारले माटाको मातृदेवताको मूर्ति थापेको विवरण परेको छ, जसले लिच्छविकालमा माटाको मूर्ति बनाउने चलन थियो भन्ने कुराको प्रमाण दिन्छ *(बज्राचार्य, २०३० : २११)* । यसैगरी भाषावंशावली, राजभोगमाला, पदमगिरीको वंशावलीहरूमा लिच्छवि राजाहरूले माटाका मूर्तिहरू बनाई स्थापना गरेको उल्लेख पाइन्छ । पाटनको रातो मच्छेन्द्रनाथका साथै विष्णुमती छेउको 'म्हेपी' नामक माटोबाट उनले यस्ता माटाका मूर्तिहरू बनाउन लगाएको विवरण पाइन्छ । भक्तपुरको बनेपा तथा नालाको लोकेश्वर र ठिमी मरु टोलको मच्छेन्द्रनाथका माटाका मूर्तिहरू नरेन्द्रदेवकै समकालीन मानिन्छन् । यसैगरी राजा शंकरदेवले समेत बौद्ध आचार्यहरूको सुझावअनुसार श्वेत लोकेश्वरको माटाको मूर्ति निर्माण गर्न लगाई स्थापना गरेको विवरण पाइन्छ *(लम्साल, २०२३ : १८-१९)* । देवमालामा दिएको विवरणअनुसार राजा गुणकामदेवले पनि पचलीमा नवदुर्गाका माटाका मूर्तिहरू र टेवहालमा संकटाको माटाको मूर्ति स्थापना गराएका थिए ।

डा. बनर्जीले सन् १९६६ मा धुम्बराहीमा गरिएको उत्खनन्‌बाट हाते साँचोद्वारा निर्मित अनेकौं प्रकारका माटाका मूर्ति एवं आकृतिहरू फेला पारेका छन् । मानव आकृतिहरू लगायत यहाँबाट सिंह, हात्ती, घोडा, गाई, भैंसी जस्ता जनावरहरूका स-साना माटाका मूर्तिहरू पाइएका थिए । यहाँबाट पाइएका माटाका मूर्तिहरू सातौं-आठौं शताब्दीताकाको लिच्छवियुगको मानिन्छन् । यस ठाउँबाट प्राप्त कतिपय माटाका मूर्तिहरू भित्रपट्टिबाट खोक्रा रहेका छन् *(बनर्जी १९६६ : २८)* । यहाँबाट एउटा भाँडाको टुक्रामा पार्वती र शिवको चित्र कुँदिएको पाइनुका साथै रूखका हाँगा भाँचिरहेको हात्तीको चित्र समेत पाइएको छ । यस बाहेक धुम्वराहीको उत्खनन्‌बाट ऊँटको माटाको मूर्ति पनि फेला परेको छ जुन कुरा उपत्यकावासीका निमित्त निश्चिय नै नौलो कुरा थियो । यस बाहेक हाँडीगाउँबाट उत्खनन्‌ताका अनेकौं माटाका मूर्ति र आकृतिहरू फेला परेका छन् जसमध्ये राजपुरुषको मूर्ति, उमामहेश्वरको मूर्ति, कुवेरको मूर्ति, नृत्य मुद्रामा रहेको एक जोडा युवतीको मूर्ति लगायत घोडा, साँढे, हात्ती, सिंह आदि पशुका मूर्तिहरू रहेका छन् । यसबाहेक कुमालेको चक्काबाट बनाइएका भाँडाहरू, घ्याम्पाहरू, करुवा, तावा, ताप्के, कमण्डलुहरू पाइएका छन्, जसमध्ये कतिपयमा आकर्षक अलंकरण, फूलबुट्टा, लता, कुञ्ज आदि कुँदिएको देखिन्छ *(थापा, २०२७ : १५-१७)* ।

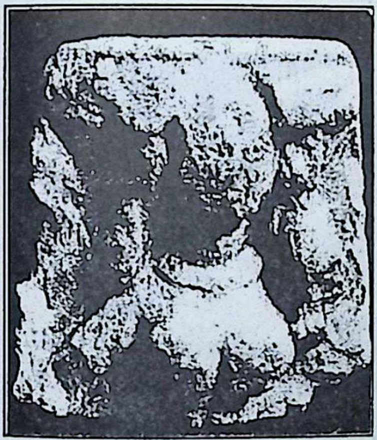
मध्यकालीन मृण्मय कलाको चर्चा गर्दा सर्वप्रथम पाटनको महाबौद्धको मन्दिरको चर्चा गर्नुपर्ने हुन्छ । यो सम्पूर्ण मन्दिर पोलिएका इँटहरूद्वारा निर्माण हुनुका साथै यस मन्दिरको बाहिरी भागमा जोडिएका प्रत्येक इँटहरू सिंगो बुद्धमूर्तिका प्रतीकहरू हुन् । यसका साथै

मन्दिरका खोपाहरूमा रहेका सबै मूर्तिहरू पोलेको माटोद्वारा बनाइएका हुन् । रेग्मीका अनुसार यहाँका सबै मूर्तिहरूलाई मृण्मय मूर्तिकलाअन्तर्गत लिनुपर्ने हुन्छ *(रेग्मी, १९६६ : ६०२)*। यसैगरी डा. पाण्डे लेख्दछन्- "महावौद्ध मन्दिर नजिकैको मायादेवीका मन्दिरमा रहेका माटाका आकृति एवं मूर्तिहरू पनि नेपाली मृण्मय कलाका उल्लेखनीय उदाहरणहरू हुन् *(पाण्डे, १९८१-८२ : १०)*। यसैगरी हनुमान ढोका राजदरबारमा रहेको तलेजु भवानी मन्दिरको 'सिंहद्वार' पूर्ण रूपमा मृण्मय कलाको नमुना देखापर्दछ । कौसीभित्र पस्न चारै दिशामा कौसीको पर्खालमा प्रवेशद्वार बनाइएका छन् । मल्लकालीक मृण्मय कलाको सुन्दर प्रदर्शन ती द्वारको परिधि र तोरणमा गरिएका छन् । गरुडले नागलाई टिपेर लगेको दृश्यबाहेक भयानक जनावरहरूको युद्ध र शिकार एवं बलिष्ठ पहलमानहरूको द्वन्द्वयुद्ध आदि विभिन्न दृश्य ती मृण्मय कलात्मक वस्तुमा देखाइएका छन् *(बज्राचार्य, २०३३ : ११८)*।

मल्लकालमा देखा पर्ने मृण्मय कलामा त्यसताकाको प्रस्तर मूर्तिकलाको प्रभाव देखा पर्दछ । वास्तवमा त्यसताकाको मृण्मयकला प्रस्तर कलाको हुबहु नक्कल भन्न मिल्दछ। मल्लकालीन माटाको मूतिको हालसम्म पाइएको माटाको सबैभन्दा पुरानो 'इटुम्वहाल' बाट प्राप्त दिपांकर बुद्धको मूर्ति हो । यस वहालमा रहेको जयसिंहराम बर्द्धनको ने. सं. ५०२ को अभिलेखअनुसार उनका भाइ मदनराम बर्द्धनले यो माटामो मूर्ति बनाउन लगाएका थिए । यसैगरी अमर मल्लका समयमा निर्माण गरिएको पशुपति बत्सलादेवी मन्दिरमा रहेको नारायणको माटाको मूर्ति र हनुमान ढोकाको सिंहद्वारमा सजाइएका कुमार, विष्णु, लक्ष्मी, पार्वती र शिवका मूर्तिहरू मल्लकालीन मृण्मय कलाका उत्कृष्ट नमुना मानिन्छन् । प्रताप मल्लद्वारा निर्माण गराइएका विष्णु, वरुण, वराह, कुवेर, दुर्गा आदिका रानीपोखरी क्षेत्रका मूर्तिहरू र अर्धनारीश्वर, शिव, द्रौपदी नृसिंह आदिका माटाका मूर्तिहरू विशेष उल्लेखनीय देखिन्छन् । मल्लकालमा बनेका माटाका बुद्धमूर्तिहरूमा काठमाडौं महाविहारको अक्षोम्य बुद्ध, सुरश्री महाविहारको अक्षोभ्य, यमलेश्वर विहारको मैत्रेय, सगलटोल वमवहाको अक्षोम्य, ज्यावाहको अक्षोम्य, दग्वहाको अक्षोम्य, स्वयम्भू किमडोल विहारको शाक्यमुनि, पाटन महाबौद्ध विहारको अमिताभ आदि उल्लेखनीय छन् । छाउनीस्थित राष्ट्रिय संग्रहालयमा रहेका माटाका मूर्तिहरूमा अष्टमातृका मूर्तिहरू खासगरी ब्रह्माणी, शैलपुत्री, चन्द्राघण्टा, इन्द्रायणी, वैष्णवी, कुस्माण्ड, कालरात्री, भवानी महागौरी आदिका मूर्तिहरू लगायत चामुण्डा, काली र वराही आदिका मूर्तिहरू उल्लेखनीय छन् । राष्ट्रिय संग्रहालयमा शाहयुगमा बनेका नाग, नगिनीका माटाका मूर्तिहरूसमेत उल्लेखनीय छन् । यस बाहेक मल्लकालका अन्य मूर्तिहरूमा मत्स्य अवतारका मूर्ति, विश्वरूप मूर्ति, महांकाल र नृत्येश्वर आदिका मूर्तिहरू उल्लेखनीय छन् । पाटनबाट प्राप्त माटाका मल्लकालीन मूर्तिहरूमा धातुकला संग्रहालयमा संग्रहित चामुण्डाको शिरोभाग, विरूपाक्षको मूर्ति, महाभारतको कथासँग सम्बन्धित मूर्तिहरू उल्लेखनीय छन् । कतिपय मल्लकालीन मन्दिरका तोरणहरू र त्यसमा उत्कीर्ण गरिएका आकृतिहरू पनि माटाबाट उत्कीर्ण गरिएको पाइन्छ । मन्दिरका खोपाहरूमा रहेका कतिपय मूर्तिहरू माटावाट बनेका छन् भने मन्दिरका पर्खाल पेटी (Wall-band) हरू नागनगिनी वा

नाग कन्याका शरीरका आकृतिहरूबाट बनेका पाइन्छन् । अन्तिम मल्लकालको तथा अठारौं शताब्दीतिरको आर्यघाट देउपाटनमा रहेको अनन्त नारायणको माटाको स्थानक मूर्ति मल्लयुगीन मृण्मयकलाको उत्कृष्ट नमुना मानिन्छ ।

मल्लकालीन माटाका मूर्तिहरू एवं आकृतिहरू 'मसुचा, घयचा र गथेचा' नामक माटोबाट निर्माण भएको देखिन्छ *(रेग्मी, १९६६ : भाग-२, १२१)*। यस्तो माटोमा पानी हालेर मुछेपछि आकृति बनाउने कार्य प्राय: औंलाद्वारा गरिन्थ्यो । यस बाहेक एउटा सानो छिनो जस्तो चुच्चे औजारको प्रयोग गरेर त्यसमा नक्काशी गर्ने वा मसिनो कार्य गर्ने गरिन्थ्यो । माटोलाई मूर्ति वा आकृतिको रूपमा परिणत गरिसकेपछि यसलाई आगोमा पोल्ने काम गरिन्थ्यो । तयार गरिएका सबै माटाका मूर्ति एवं आकृतिहरूलाई एक ठाउँमा जम्मा गरेर परालमाथि क्रमश: एकपछि अर्को राख्ने काम गरिन्थ्यो । यसको चारैतिर इँटाले घेरेर भित्रपट्टि आगो लगाइन्थ्यो । झन्डै एक दिन, एक रात पोल्ने काम गरेपछि तयार मालको रूपमा यस्ता माटाका मूर्ति वा आकृतिहरूलाई आगोबाट झिक्ने गरिन्थ्यो । यस्ता माटाका मूर्ति वा आकृतिहरू पोलिसकेपछि खैरा वा राता हुने गर्दथे । सम्पूर्ण मल्लकालभरि नै माटाका मूर्ति वा आकृति बनाउने यो प्रविधि कायम नै रह्यो ।



१. पूर्व मौर्यकालीन मूर्ति

२. मौर्यकालीन मूर्ति

३. शुंगकालीन मूर्ति

४. कुषाणकालीन मूर्ति

५. सिद्धार्थ गौतम र उनकी पत्नी यशोधराको मृणमय मूर्ति

चौथो भाग

नवौं अध्याय

नेपालको वास्तुकला–मन्दिर वास्तुकला एवं उल्लेखनीय मन्दिरहरू

दशौं अध्याय

दरबार वास्तुकला र उल्लेखनीय दरबार वास्तुकला ।

एघारौं अध्याय

स्तूप वास्तुकला एवं उल्लेखनीय स्तुपहरू

अध्याय–नौ

नेपालको वास्तुकला

नेपालमा हिन्दू एवं बौद्ध वास्तुकलाको प्राचीनता, ऐतिहासिकता एवं विकास

वासस्थान सम्बन्धित कलालाई वास्तुकला भनिन्छ । घरको रूपमा मानिसहरूको वासस्थान, दरबारहरूको रूपमा राजा–रजौटाहरूको वासस्थान मन्दिरका रूपमा हिन्दू देवदेवीहरूको वासस्थान तथा स्तूप वा चैत्य र विहारका रूपमा बौद्ध सम्प्रदायअन्तर्गतका भिक्षु-भिक्षुणी तथा विभिन्न देवदेवीहरूको वासस्थानसम्बन्धी निर्माणकला समष्टि रूपमा वास्तुकला अन्तर्गत पर्दछ । व्युत्पत्तिको अर्थमा संस्कृत भाषाको 'वस्' धातुबाट वास्तु शब्द जन्मेको हो, जसको अर्थ वासस्थानसम्बन्धी हुन्छ । 'ओडार र गुफाहरूको युगताकादेखि नै आदिम मान्छेले घाम, पानी र डरलाग्दा जीवहरूबाट जोगिन आ-आफ्नो सीप र कौशलअनुसार तथा आ-आफ्नो कल्पनाअनुरूपको सुरक्षित घडेरी, कटेरो र झुपडी बनाउन थालेपछि वास्तुकलाको सर्वप्राचीन इतिहास सुरु हुन्छ । खासगरी नवपाषाण युगका आदिम मान्छेहरूबाट नै वास्तुकलाको प्रथम थालनी हुन पुगेको हो । आफ्नो वासस्थानसँगसँगै विस्तारै मानिसले आफूले पूजा आराधना गर्ने आफ्ना देवदेवी एवं देउरालीहरूका निमित्त र आफ्ना मुखिया, सरदार र राजाका निमित्त पनि आफ्नो कल्पना र कौशलअनुसारको वासस्थान बनाउन सुरु गर्‍यो । उसको यसै प्रयासले गर्दा वास्तुकलाको इतिहासमा विकासका नयाँ-नया आयामहरू थपिन पुगे । संसारभरिको वास्तुकलाको इतिहास यसरी नै सुरु भएको हो र हिन्दू वास्तुकलाको इतिहास पनि यही नै हो । हिन्दू वास्तुको स्वरूप वैदिक युगका छाप्रा, कुटी र भवनहरूले प्रारम्भ गरेको स्वरूप थियो भने वैदिक युगताकादेखि नै अथवा झन्नै एक हजार वर्ष ईस्वी पूर्वदेखि नै उनीहरूले काठका माध्यमबाट आ-आफ्नो घर र भवनहरू बनाउन सुरु गरिसकेका थिए । यसैगरी बौद्ध धर्मको उदयपछि बौद्ध वास्तुकलाको स्वरूप पनि देखापर्न थालेको हो ।

बुद्धको जीवनकालताकादेखि नै तथा चानचुन छैठौं शताब्दी ईसापूर्वदेखि बौद्ध विहारहरू र बुद्धको महानिर्वाणपछि स्तूप एवं चैत्यहरूको वास्तु प्रकरण सुरु भएको देखिन्छ। जहाँसम्म नेपाली वास्तुकलाको प्रश्न छ। यो पनि काठमाडौं उपत्यका लगायत नेपाल अधिराज्यका विभिन्न अन्य प्राचीन क्षेत्रहरूमा मान्छेले वस्ती बसाउन सुरु गरेताकादेखि नै सुरु भएको थियो भन्ने कुरा स्वाभाविक हो। यस अर्थमा काठमाडौं उपत्यकाका, जनकपुर लगायतको प्राचीन मिथिला क्षेत्र, लुम्बिनी र तिलौराकोट क्षेत्र तथा पश्चिम नेपालका कतिपय क्षेत्रहरू नै नेपाली वास्तुकलाका सृजना स्थलहरू हुन्। नेपाली वास्तुकलाभित्र आवासीय भवनहरू, मन्दिरहरू, राजदरबारहरू, पाटी, पौवा, ढुङ्गेधारा, जलद्रोणी लगायत, चैत्य, स्तूप र विहारहरूलाई लिनुपर्दछ। यी नेपाली वास्तुकलाका नमुनाहरूलाई हिन्दू र बौद्ध वास्तुकलाअन्तर्गत दुई प्रकारमा छुट्ट्याएर अध्ययन गर्नुपर्दछ। सर्वप्रथम हिन्दू वास्तुकलाअन्तर्गत पर्ने मन्दिरहरू, दरबारहरू तथा पाटी, पौवा र सत्तल आदिको विवेचना र त्यसपछि बौद्ध वास्तुकलाअन्तर्गत विहार, चैत्य र स्तूप आदिको क्रमशः निम्नअनुसार विवेचना गरिएको छ–

मन्दिर वास्तुकला

वास्तुकलाको दृष्टिकोणले नेपालमा पाइने मन्दिरहरूलाई जम्मा चार शैलीहरूमा बाँडेर अध्ययन गर्नुपर्दछ– (१) तलेशैलीका नेपाली मन्दिरहरू (२) शिखरशैलीका मन्दिरहरू (३) गुम्वज वा मुगल तथा राजपुतना शैलीका मन्दिरहरू र (४) मिश्रित शैलीका मन्दिरहरू। पशुपतिनाथको मन्दिर, चाँगुनारायणको मन्दिर, पनौतीको इन्द्रेश्वर मन्दिर आदि तलेशैलीका उत्कृष्ट नमुनाहरू हुन भने पाटनको महाबौद्ध, च्यासलदेवल, भक्तपुरको वत्सला देवीको मन्दिर, पशुपति प्राङ्गणको ब्रह्मा मन्दिर, स्वयम्भूको प्रतापपुर र अन्नतपुर आदि शिखरशैलीका विशिष्ट नमुनाहरू हुन। यसैगरी पाटनको कृष्ण मन्दिर, जनकपुरको जानकी मन्दिर आदि गुम्वज वा राजपुतना वास्तुशैलीका नमुनाहरू हुन्। यिनै गुम्वज तथा राजपुतना शैलीका मन्दिरहरू नै मिश्रित वास्तुकलाका समेत नमुना मानिन्छ।

तलेशैली मन्दिरको प्राचीनता एवं ऐतिहासिकता

तले शैलीका मन्दिरहरूलाई "विशुद्ध नेपाली शैलीका मन्दिर" मानिन्छन्। श्लसरले यस शैलीलाई नेवार शैली मान्नु भएको छ *(श्लसर, १९८२ : १२९)* भने अन्य कतिपयहरूले यस्ता मन्दिरलाई "तले मन्दिर शैली" बहु छाने शैली *(शर्मा १९६८ : ९१/स्नेल ग्रावे, १९६१ : १०२)* आदि मानेका छन्। यसैगरी सिल्वा लेभी, पर्सिब्राउन, हेमिल्टन आदिले यस नेपाली मन्दिरहरूको शैलीलाई 'प्यागोडाशैली' भनी लेखेका छन् *(रेग्मी, १९६६, भाग–२, ८७३–७४)*। तर डी. आर रेग्मी लेख्दछन् यस शैलीलाई प्यागोडा शैली भन्नु गल्ती गर्नु हो किनभने नेपालमा यो शैली अन्य कतैतिर देखापर्ने यसप्रकारको शैलीभन्दा ज्यादै पुरानो हो। त्यसैले यसलाई 'नेपाली शैली' भन्नु उपयुक्त हुने छ *(रेग्मी, १९७० : ४७)*। नेपाल बाहिर खासगरी चीन, जापान

र कोरियातिर प्यागोडा शैलीका मन्दिरहरू भए तापनि तिनीहरूको स्वरूप र नेपालीशैलीको स्वरूपमा फरक छ । टुँडाल र तोरणको प्रयोग यी मन्दिरहरूको आफ्नै विशेषता हो । त्यसैले पी. आर शर्मा लेख्दछन्– यी मन्दिरहरू स्वदेशी प्रणालीबाट निर्मित भएका हुन् । यिनीहरूको वास्तुको ढर्रा र ढाँचा स्वदेशी छ । साथै यिनीहरू देशको मौलिक परम्पराका उत्पत्ति हुन् । त्यसैले यिनीहरूलाई पछिबाट जन्मिएको विदेशी प्रणालीअनुरूप नामाकरण गर्नु गल्ती हुनेछ *(शर्मा, १९६८ : ११-१२)* । अमिता रायले यस शैलीलाई 'विशिष्ट नेपाली शैली' मान्नु भएको छ *(राय, १९७२ : ३५)* । चीन देशमा यो शैलीको वास्तुकला भएको हुँदो हो त, ७ औं शताब्दीतिर नेपाल आउने वाँग-हु-एन-सेले यहाँको तले शैलीमा निर्मित दरबारहरू देखेर छक्क पर्ने वा यस्तो निर्माण कतै पनि नभएको कुरा उल्लेख गर्ने थिएनन् ।

जहाँसम्म नेपाली तलेशैलीको प्राचीनता र ऐतिहासिकताको प्रश्नछ, यो शैली स्थानीय 'देग्' अथवा 'आगम' देवताहरूका निमित्त मूर्ति राख्न बनाइएका स्थानहरूबाट विकसित भएको देखिन्छ । लिच्छविकाल वा सोभन्दा अगाडि ताकादेखि नै यहाँका वासिन्दाहरूले देवथानहरूलाई देग भन्ने गर्दथे । यिनै देवीदेउरालीका थानहरूलाई कालान्तरमा पर्खाल लगाई छानो हाल्ने परम्पराको कारणबाटै यो शैली विकसित हुन पुगेको मानिन्छ *(कर्न, १९९३ : ६७-६८)* । यस बाहेक तले शैलीको यो वास्तु नेपालमा थियो भन्ने कुराको विवरण वाँग हुएनसेको विवरणबाट पनि पाइन्छ । यिनी लिच्छवि राजा नरेन्द्रदेवको पालामा ईसाको सातौं शताब्दीमा नेपाल आएका थिए । उनले त्यसताका नेपालमा तीन खण्डको सात तले दरबारको उल्लेख गरेका छन् । जुन दरबार दुई सय फिट अग्लो र झन्डै चार सय फिट घेरा भएको थियो । यस दरबारको मध्यमा साततले बुर्जा थियो जसमा तामाको छानो लगाएको थियो *(लेभी, १९०५ : भाग-१, १५९-१६५)* । वांगले यस्तो दरबार आफूले कतै पनि नदेखेको कुरा आफ्नो विवरणमा उल्लेख गरेका छन् । यस बाहेक वाँगले राजधानीबाट दक्षिणपट्टि थुप्रै तला भएको बौद्ध विहारसमेत भएको कुरा उल्लेख गरेका छन् । यो विहार पहाडको टाकुरामा एकान्त ठाउँमा थियो *(क्रेमरिस, १९७४ : २०)* । यसप्रकार वाँगको विवरणमा साततले दरबार, साततले बुर्जा र साततले विहारको उल्लेख भएबाट ईसाको सातौं शताब्दीतिर नै नेपालले तले वास्तुशैलीको प्रशस्त विकास गरिसकेको देखिन्छ । अंशुवर्माको पाटन सुन्धारा सम्वत् ३४ को अभिलेखले माटिङ्ग ग्रामको मन्दिरको ढोका, खापा, झ्याल जिर्ण भइसकेका काठपातहरूको कारणले जतनसँग जिर्णोद्धार गरिएको उल्लेख गरेको छ *(बज्राचार्य, २०३० : ३४०)* । क्रेमरिसले काठका झ्याल, ढोका लगायत अन्य मुसाद्वारा खाइएका काठहरूका आधारमा यस मन्दिरलाई तले शैली वा नेवार वास्तुकलाको नमुना मानेकी छिन् *(क्रेमरिश, १९७४ : १६४)* तथा यो मन्दिरको स्वरूप पनि वाँगको विवरण अनुरूपकै थियो भन्ने मानेकी छिन् । वास्तवमा काठको प्रयोग प्रशस्तमात्रामा तले शैलीका मन्दिरमा मात्र हुनेगर्दछ । शिखर शैलीमा हुँदैन । यस प्रसङ्गले पनि लिच्छवियुगताका नै देग वा देगवल भनिने तले वास्तु शैलीका मन्दिरहरूको निर्माण भइसकेको देखिन्छ । बनर्जीका अनुसार नेपाल सम्वत् सुरु गर्ने राजा राघवदेवले पशुपतिको मन्दिरलाई तले वास्तुशैलीको स्वरूपमा सन् ८७९ मा जिर्णोद्धार गरेको उपलक्ष्यमा नेपाल सम्वत् चलाएका

थिए । बनर्जीको यस भनाइले नवौं शताब्दीताकासम्म नेपाली राजाहरू तले वास्तुशैलीका प्रेमी भइसकेको देखिन्छ *(बनर्जी, १९८० : ८४)* । यद्यपि कर्नले लिच्छविकालमा देखिएको तले वास्तुशैलीको विकासका आधारमा यस शैलीलाई ईसाको प्रथम शताब्दीताकादेखि नै नेपालमा प्रचलित भएको शैली मानेका छन् *(कर्न, १९९३ : ६६)* । लिच्छविकालपछि पूर्व मध्यकालमा तलेशैलीका अनेकौं मन्दिरहरूको निर्माण गरियो । यस युगमा लेखिएको शिव धर्मशास्त्र नामक हस्तलिखित ग्रन्थमा तलेशैलीका मन्दिरको चित्र बनाइएको पाइन्छ । यस युगमा कैयन शिखरशैलीका मन्दिर समेतलाई जिर्णोद्धारका क्रममा तले शैलीमा परिवर्तित गरिएको देखिन्छ । यस युगमा वनाइएका मन्दिरहरूमा पाटनको कुम्भेश्वर मन्दिर मुख्य रूपमा देखापर्दछ । यसपछि मल्लकालमा पनि अनेकौं तले मन्दिरहरू निर्माण भइनै रहे । इचंगुनारायण, सुनागुठीको भिङ्गरेश्वर, हाँडीगाउँको सत्यनारायण, पाटनको चारनारायण, पाटनकै मच्छिन्द्रनाथ, पनौतीको इन्द्रेश्वर आदि तले मन्दिरहरू मल्लकालमै बनेका हुन् । धैरैजसो तले मन्दिरहरू सोह्रौं शताब्दीदेखि अठारौं शताब्दीका बीचमा बनेको पाइन्छ *(ऐजन ६७)* ।

तलेशैली मन्दिरका प्रमुख विशेषताहरू

१. तले मन्दिरहरूलाई यसमा भएका तलाअनुसार स्थानीय भाषामा नामाकरण गरिएको पाइन्छ जस्तैः– दुई तलेलाई 'नेतजा', तीन तलेलाई 'स्वेतज' पाँच तलेलाई 'न्यातज' भन्ने गरिन्छ । पाँचतले भएको हुनाले नै भक्तपुरको पाँच तले देवललाई 'न्यातपोल' भनिएको हो । एकतले देवलाई 'शिवको' प्रतीक, दुईतलेलाई 'अनन्त' र 'इन्द्र' को प्रतीक, तीनतलेलाई 'अनन्त, भाष्कर र शिव' को प्रतीक, चारतलेलाई 'अनन्त', 'शिव', 'विष्णु' र 'सूर्य' को प्रतीक, पाँचतले लाई 'अनन्त', 'विष्णु', 'शिव', 'सूर्य' र 'देवी' को प्रतीक, र छ तलेलाई उपर्युक्त पाँच देवदेवी र गणेशकासमेत ६ देवदेवीको प्रतीक र सात तलेलाई उपर्युक्त ६ देवदेवीमा कुमारलाई थपेर सात देवदेवीको प्रतीक मानिन्छ *(बर्नियर, १९७८ : ११-१२)* । तर काठमाडौं उपत्यकामा बढीमा पाँचतले मन्दिरका नमुनाहरू मात्र देखापर्दछन् ।

२. तले मन्दिरहरू पनि शैलीका दृष्टिले दुई प्रकार देखापर्दछन् । एकमा शुद्ध तले वास्तुशैली मात्र प्रयोग गरेर निर्मित गरिएका मन्दिरहरू र दुईमा तले वास्तुशैलीसितै गुम्बज, मुगल वा शिखर शैलीलाई समेत मिसाएर बनाइएका मिश्रित शैलीयुक्त मन्दिरहरू । यसप्रकारका मन्दिरहरूमा पाटनको कृष्णमन्दिर मुख्य हो ।

३. तले शैलीका मन्दिरहरू बनोटका आधारमा तीन प्रकारका देखा पर्दछन्– (१) गोलाकार जग भएका, (२) वर्गाकार, आयतकार र चतुष्कोणाकार जग भएका र (३) अष्ट भुजाकार जग भएका *(ऐजन, १६)* ।

४. वास्तुशैलीको नामाकरण नै तले भएको हुनाले मन्दिरको सम्पूर्ण बनोट नै तलैतलाको हुनु स्वाभाविक नै हो । सबैभन्दा मुनिको वा भुईंको वर्गाकार तलामाथि अरू तलाहरू एकभन्दा अर्को अलिक सानो र अर्को झन् सानो गरी बनाउने प्रणालीद्वारा (Diminishing Porportions) निर्मित गरिएको हुन्छ र प्रत्येक तलामा, तलको

आकार अनुरूपको सबैभन्दा तल ठूलो, त्यसपछि अलिक सानो र त्यसपछि झन् सानो छानो हालिएको हुन्छ । यसप्रकारका छानाहरू झिंगटी वा धातुबाट बनेका र भिरालो आकारका बनाइएका हुन्छन् । सबैभन्दा माथिल्लो भागको, सबैभन्दा सानो छानामा गजुर र गजुरमाथि छत्र बनाइएको हुन्छ । यस्ता गजुर छत्रहरू चाहिं प्रायजसो धातुको बनेको देखिन्छ । मन्दिर जुन देवताको हो, त्यसको प्रतीकका रूपमा सबैभन्दा माथिको छानाको दुई कुना वा मध्य भागमा देवताको आयुध ठड्याउने चलन पाइन्छ । छानाहरूमा 'मोलम्वा' लगाइने परम्परा रहेको पाइन्छ ।

नेपाली छाना र छानामाथिका गजुरहरूको छविका बारेमा बर्नियर लेख्दछन्– "यी तीनतले वा अझ वेशी तला भएका मन्दिरहरूको एकमाथि अर्को सानो झन् सानो हुँदै गएका छानाहरूको भरिलोपनले सृजित गरेको लयात्मकता नै हेर्नेहरूको आँखाको आकर्षण हो । यसमाथि पनि भक्तपुर न्यातपोल देवलको झैं पेटी वा जग पनि तलैतलाको हुँदा सहरभित्र यस्ता मन्दिरभित्रका छाना वा छानाका तामा वा सुनका गजुरहरूले आकाशीय रेखांकन (Sky-Line) को दृश्य प्रस्तुत गर्दछ । ठूला सहरहरूमा यस्ता आकाशीय रेखांकनहरूद्वारा एसियामै नदेखिने एवं अनौठौं क्षीतिज रेखांकन (Horizon-Line) को दृश्य यस मन्दिरले प्रस्तुत गर्दछ *(ऐजन, १९)* । छानामा प्रयोग गरिएका टायलहरू, पकाइएका माटोद्वारा बनाइएका हुन्छन् । यिनीहरूलाई बलियो बनाउन थोरै मात्रामा भए पनि तेल मिसाइएको हुन्छ । टायलहरू प्राय: चार कुने हुन्छन् भने यिनको आकार पनि एकै प्रकारको पाइँदैन तर धेरैजसो टायलहरू ८" × ५" छन् भने यिनीहरूको साइज बढीमा १८" लामो र १०" चौडा पाइन्छ । छानाहरू भारी बनाइएका छन् जसको भार, बिम र टुँडालले थाम्दछ । मन्दिरमा प्रयोग गरिने काठ भने प्राय: सखुवा वा साल हुनेगर्दछ *(ऐजन, २०-२१)* । छानाको किनाराहरूको जोड्नीमा भने 'मुंग्रा' को प्रयोग गरेर भित्रपट्टि पानी जान वा भित्रपट्टिको काठलाई सड्नबाट जोगाइएको देखिन्छ । टायलजस्तै मुंग्रालाई पनि आगोमा पकाएर तयार गरिएको हुन्छ तर कतैकतै साना चेप्टा टायलहरूको प्रयोग मुंग्राका सट्टामा गरिएको देखिन्छ । उदाहरणका निम्ति पाटनको विश्वनाथ मन्दिरको छानाका जोड्नीहरूलाई लिन सकिन्छ ।

५. तले मन्दिरहरू जहिले पनि पेटीमाथि वा जगमाथि निर्माण गरिएका हुन्छन् । वर्गाकार, आयातकार, चतुष्कोणीय वा अष्टकोणीय जस्तो सुकै जग भए तापनि यसमाथि निर्माण गरिएको पहिलो तला नै मुख्य देवता राखिने गर्भगृहका रूपमा बनाइएको हुन्छ । कतैकतै मन्दिरका जति तला छन् जग वा पेटी पनि त्यति नै तलाका बनाइएको हुन्छ तर यो नियम सबै मन्दिरमा लागेको देखिँदैन । उदाहरणका निम्ति पशुपतिनाथको मन्दिर र पाटनको कुम्भेश्वरको मन्दिरलाई लिन सकिन्छ । यी मन्दिरहरूमा पेटी एक तलाको भए तापनि मन्दिरको निर्माण भने क्रमशः दुई तला र पाँच तलामा भएको छ । मन्दिरको गर्भगृहको एकातिर, दुईतिर र चारैतिर समेत ढोका बनाइने परम्परा पाइन्छ । यी ढोका अगाडिका पेटीमा गर्भसम्म

पुग्नका निम्ति सिंढी बनाइएको हुन्छ । मूल ढोकाको सिंढीमा दायाँ–बायाँ द्वारपालका रूपमा सिंह, शार्दूल, हात्ती पहलमान आदिका मूर्तिहरूको निर्माण गरिएको हुन्छ ।

६. तले शैलीका मन्दिरहरूमा गर्भगृहका वरिपरि 'प्रदक्षिणापथ' बनाइएको हुन्छ । यसै प्रदक्षिणापथबाट गर्भमा रहेको देवताको प्रदक्षिणा गर्ने गरिन्छ । कतिपय तले शैलीका मन्दिरहरूमा दोहोरो प्रकारले समेत प्रदक्षिणापथको निर्माण गरिएको पाइन्छ । दोहोरो प्रकारले निर्माण गर्दा गर्भगृहको भित्ता वा गाह्रोको भित्रपट्टि वा बाहिरपट्टि प्रदक्षिणापथ निर्माण गरिएको हुन्छ । उदाहरणका निमित्त पशुपतिनाथको मन्दिरलाई लिन सकिन्छ ।

७. तले शैलीका मन्दिरहरूमा प्रत्येक तलाको छानाको भागलाई थमौती गर्न टुँडालहरूको व्यवस्था गरिएको हुन्छ । यस्ता टुँडालहरू काठद्वारा निर्मित र ४५° को कोणपारी तेर्स्याइएको हुन्छ । यस्ता टुँडालहरू पर्खालका विमहरूबाट मास्तिरपट्टि छानाका कडीहरूसम्म जडान गरिएका हुन्छन् । मन्दिरको तला र छानो मास्तिरपट्टि क्रमशः घट्दै जाने हुने भएकाले माथिल्ला भागमा रहेका टुँडालहरू तल्लो भागमा रहेका टुँडालहरूभन्दा क्रमशः छोटो हुँदै गएको देखिन्छ । यस्ता टुँडालहरूमा पनि मन्दिरका चार कुनामा रहेका चार टुँडालहरू विशेष महत्त्वपूर्ण देखिन्छन् । टुँडालहरूमा विभिन्न मूर्तिहरू कुँदिएका हुन्छन्, तर टुँडालमा कुँदिएका यी मूर्तिहरू मन्दिरको मुख्य देवतासम्बन्धी कथा र उपाख्यानसित कुनै न कुनै प्रकारले सम्बन्धित हुन्छन् । यस्ता टुँडालहरूलाई साधारणतः तीन खण्डमा विभाजित गरेको पाइन्छ । माथिल्लो खण्डमा स्वर्गको प्रतीकात्मक प्रतिनिधित्व गराउन त्यही अनुरूपका 'कल्पलता' र 'परी' आदि कुँदिएका हुन्छन् भने बीच खण्डमा मन्दिरको मूल देवता र तल्लो खण्डमा कमलासन, रतिआसन लगायत लौकिक जीवन जनाउने दृश्यहरू कुँदिएका हुन्छन् । मन्दिरका मुख्य चार कुनाका टुँडालहरूमा भने व्याल वा शार्दूल वा घोडा, सिंहको जस्तो आकृति र भेडाको जस्तो सिंग र शिर भएको जनावर कुँदिएको पाइन्छ । मन्दिरको रक्षाको रूपमा यस्ता जनावरहरूको आकृति कुँदेको पाइन्छ । स्थानीय भाषामा यिनीहरूलाई 'कुन्सल' वा कुनाको घोडा भनेर भनिन्छ । टुँडालको फेदमा कुँदिएका रतिआसनका दृश्य भने प्राकृतिक प्रकोप वा चटयाङ्गबाट मन्दिरको सुरक्षा होस् भनेर कुँदिएको मानिन्छ । बर्नियरअनुसार टुँडालहरू वास्तवमा छानालाई बलियो आधार दिने पट्टीहरू हुन् *(ऐजन, ३२)*। तर कतिपय मन्दिरका टुँडालहरू भने कुनै आकृति उत्कीर्ण नागरिएका साधा पनि हुने गर्दछन् । पूर्व मध्यकालका टुँडालहरू एउटै सिंगो काठबाट बनेका छन् भने मध्यकालका टुँडालहरू काठ गाँसेर बनाइएका छन् । पूर्व मध्यकालका टुँडालहरूमा प्रायजसो साल भंजिका मुद्राहरू उत्कीर्ण गरिएको पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति पनौतीको इन्द्रेश्वर मन्दिरलाई लिन सकिन्छ ।

८. तले मन्दिरको अर्को विशिष्ट विशेषता यसमा देखिने अर्धचन्द्राकार तोरणहरू हुन् । खासगरी गर्भगृहमा पस्ने ढोका मास्तिर अर्धचन्द्राकार वा अर्ध वृत्ताकार तोरणहरूको

प्रयोग गरिएको हुन्छ, यस्ता तोरणहरू सुनपानी वा मोलम्वा गरिएका धातुफलक वा काठको फलकबाट निर्माण गरिएका छन् । यस्ता तोरणहरूको मध्य भागमा गर्भगृह भित्रको मुख्य देवता वा देवतालाई जनाउने प्रतीक कुँदिएको हुन्छ । मध्य भागको वरिपरि भने अन्य सहायक देवदेवी तथा गणहरूको आकृति र फूलबुट्टाहरू बनाइएका हुन्छन् । कतिपँय तोरणहरूको शीर्ष भागमा आफ्ना दुई पन्जाले पक्रेर दुई सर्प वा नागहरूको मुख चवाइरहेको गरुड वा कीर्तिमुखको डरलाग्दो आकृति उत्कीर्ण गरिएको हुन्छ । तोरणको मध्य भागको देव आकृतिलाई हेरेर नै मन्दिर कुन देवताको हो भन्ने कुरा यकिन गर्न सकिन्छ । कतिपय मन्दिरहरूमा धातुका तोरण छन् भने कतिपय मन्दिरका तोरणहरू काठको लगाइएको पाइन्छ । पशुपति, चाँगुनारायण आदिका तोरण धातुका हुन् भने भक्तपुर दरबारको तलेजु मन्दिर आदिका टुँडालहरू काठका रहेका छन् । वर्नियरका अनुसार- "ढोका मास्तिर बाहेक कतिपय झ्यालहरूमाथि र स्तम्भहरूमाथि समेत तोरणको प्रयोग पाइन्छ साथै तोरणहरू ज्यादै आदरणीय मानिनुका साथै तोरणयुक्त भवनहरूलाई पवित्र स्थलको रूपमा मान्यता प्रदान गरिन्छ *(ऐजन, ४१)* ।

९. तले मन्दिरका ढोकाहरूको पनि आफ्नै विशिष्टता रहेको छ । यिनीहरू त्यति ठूला हुँदैनन् । यिनीहरूको उचाइ मुस्किलले ५ फिट जति हुने गर्दछ । ढोकाको चौखटको तल्लो भागको उचाइ भने ६ इन्चदेखि १२ इन्चसम्म रहेको पाइन्छ । ढोकामा प्रायजसो दुईटा पल्लाको प्रयोग गरिएको हुन्छ । ठूला मन्दिरहरूमा चारै दिशामा ढोका राखिएको हुन्छ भने सानो मन्दिरमा एउटा मात्रै ढोका हुन्छ । कुनै कुनै मन्दिरमा दुईटा ढोका पनि देखिन्छन् । साथै तले मन्दिरहरूमा कतैकतै फर्जी ढोका (False Door) पनि बनाइएको पाइन्छ । यस्ता फर्जी ढोकाहरू खोल्न नहुने गरी बनाइएका हुन्छन् । कतिपय ढोकाका पल्लाहरूमा कुँदाइयुक्त प्वालहरू समेत राखिएको हुन्छ *(ऐजन, ४२)* । ढोका र ढोकाका खापा एवं चोकसहरू प्रायजसो कुँदिएर आकर्षक बनाइएका हुन्छन् तर यिनीहरूमा तोरण र टुँडालजस्तो प्रतीकात्मक कुँदाइ भने गरिएको हुँदैन । यिनीहरूमा पाइने सबैभन्दा प्रचलित कुँदाइको ढाचा ज्यामितीय, फूलबुट्टा, पूर्णकलश जस्ता ढाँचाहरू हुन् । ढोकाको चोकसमा जडान गरिएको माथिल्लो तेस्रो बिम, तल्लो बिमभन्दा लामो हुने गर्दछ । पर्सीवल लन्डनले यस्ता बिमहरू काठका कलाकारले कलाकारिताका कामका लागि लामा बनाइएका हुन् *(लन्डन, १९२८ : भाग–२, १८३)* भनेका छन् । तर कतिपय यस्ता बिमहरूमा काष्ठकलाकारिता पाइँदैन ।

१०. मन्दिरको आकार-प्रकारअनुसार झ्यालहरू बेग्लाबेग्लै संख्यामा बनाइएको हुन्छ । यस्ता झ्यालहरू प्रकाश र सौन्दर्य दुवैका स्रोतका रूपमा निर्माण गरिएका हुन्छन् । बर्नियरका अनुसार परम्परागत रूपमा तले मन्दिरको प्रत्येक दिशामा एउटा झ्याल रहेको हुन्छ र साथै तलैपिच्छे नै यस किसिमका झ्याल टुँडालको पछाडिपट्टि

बनाइएको पाइन्छ। झ्यालहरूलाई अत्यन्त कालिगढीयुक्त पारेर मन्दिरमा लगाउनु तले शैलीका मन्दिरहरूको विशेषता नै हो। उदाहरणका लागि पाटन मङ्गल बजारको तलेजु मन्दिरको 'विधि' झ्याल लगायत चाँगुनारायण, न्यातपोल देवल आदि मन्दिरहरूलाई लिन सकिन्छ। झ्यालहरूमा खासगरी टिकीझ्याको प्रयोग तले मन्दिरहरूमा पाइन्छ। यस बाहेक मन्दिरहरूमा आँखीझ्यालको निर्माण गरिएको हुन्छ। झ्यालका पल्लाहरूमा पूर्ण कलश, कमल र त्रय आयामिक ढाँचामा देवदेवीहरूको अनुहार पनि बनाइएको पाइन्छ।

११. तले शैलीका मन्दिरहरूमा तलको गर्भगृह बाहेक माथिका अरू तलाहरू प्राय: खाली रहन्छन्। कतिपय अन्य मन्दिरहरूमा भने माथिल्लो तलालाई भण्डार र कोठाको रूपमा प्रयोगमा ल्याइएको हुन्छ तर कैयन यस्ता मन्दिरहरूमा गर्भगृह मास्तिरका सबै तलाको भाग माथि गजुरसम्म नै खोक्रो रूपमा छाडिएको देखिन्छ।

१२. तले शैलीका मन्दिरहरूको अर्को विशेषता यसका छानाहरूका वरिपरि स–साना ऐना झुन्ड्याउनु पनि हो। खासगरी सबैभन्दा तल्लो छानाका किनाराहरूमा यस्ता ऐनाहरू झुन्ड्याइन्छ। बर्नियरले यस प्रचलनलाई १५० वर्ष अगाडि मात्र सुरु भएको मानेका छन् *(ऐजन, ४४)*। तर यसभन्दा अघिको युगमा भने सिसाका ऐनाको ठाउँमा धातुको ऐना झुन्ड्याउने प्रचलन रहेको पाइन्छ। यस बाहेक सबै तलाका छानाका किनाराहरूमा धातुका स–साना घण्टी एवं किनकिन माला झुन्ड्याइएको पाइन्छ। किनकिन माला वास्तवमा साना घन्टीहरू बाँधिएको माला हो। यस किनकिन मालामा कहिलेकाहीं स–साना ध्वजाहरू समेत गाँसिएको हुन्छ। उदाहरणका निम्ति श्वेतकाली मन्दिर र मच्छिन्द्रनाथको मन्दिरलाई लिन सकिन्छ। मच्छिन्द्रनाथ मन्दिरमा त काठको किनकिन माला छ।

१३. सुरु सुरुमा तले मन्दिरमा कपडाको ध्वजा राख्ने चलन थियो। पछि कपडाका ठाउँमा धातुका ध्वजाहरू बनाएर राख्ने चलन देखिन्छ। यस्तो ध्वजा मुख्य ढोकाको दायाँ बायाँ धातुकै डन्डीमा राख्ने वा मन्दिरको छानाको दुईटा कुनामा राख्ने चलन देखिन्छ। कहिलेकाहीं यी धातुका ध्वजाहरू एउटै डन्डीमा दोहोरो शैलीद्वारा पनि बनाइन्छ। छानाका कुनाहरू समेतमा यस्ता ध्वजाहरू लगाएको देख्न सकिन्छ।

१४. तले मन्दिरको बाहिरी प्रदक्षिणापथलाई घेर्ने 'बार वा रेलिङ्ग माथि' धातुका दियोका आकृति बनाएर त्यसमा साँझमा बत्ती बाल्ने कुरा पनि तले मन्दिरको विशेषता हो। कतिपय मन्दिरहरूमा रेलिङ्गमाथि र तल दुवै गरी दुवैतिर यस्ता दियोहरूमा साँझबत्ती बाल्ने गरिन्छ।

१५. कुनै-कुनै तले मन्दिरहरूमा बली गरिएका भेडा, राँगा आदिका सिङहरू पनि छानामुनि झुन्ड्याएको हुन्छ। उदाहरणका निम्ति काठमाडौं तलेजु मन्दिरको पछाडि रहेको मन्दिरलाई लिन सकिन्छ। यसैगरी विभिन्न प्रकारका धातुबाट बनेका भाँडाकुँडाहरू, घैंटाहरू आंदि पनि छाना मुनि झुन्ड्याउने चलन तले शैलीका

मन्दिरहरूमा पाइन्छ । खासगरी चोभारको आदिनाथ र नालाको भगवती मन्दिर यसका उदाहरणहरू हुन् ।

१६. तले शैलीका मन्दिरमा राखिएका गजुर भने काठ, प्रस्तर वा धातुबाट बनेका हुन्छन् । यिनीहरू एक फुटभन्दा घटी उचाइका हुन्छन् । गजुरको माथि छत्र बनाइएको हुन्छ । भारतीय मन्दिरमा देखापर्ने गजुरहरूको दाँजोमा नेपाली वास्तुकारले अनेकौं कुराहरू गजुरमा थप गरेको पाइन्छ *(ऐजन, २९)*। गजुरको तल्लो भाग केही मोटो र गोलाकारयुक्त बनेको हुन्छ । यो भाग अमला जस्तो देखिने डल्लाहरूको घेरा (आमलक) भित्र बनेको हुन्छ । गजुरको माथिल्लो भाग चुच्चो र गोलो दुवै प्रकारको हुने गर्दछ । समष्टिमा गजुरको स्वरूप घण्टा आकारको हुने गर्दछ । मन्दिरको स्वरूपअनुरूप नै गजुरको स्वरूप हुने गर्दछ । पाटनको कृष्ण मन्दिरको गजुरमा भने छत्र देखिंदैन जब कि प्रायजसो तले मन्दिरहरूमा गजुरमाथि छत्र बनाइएको हुन्छ । छत्रलाई अष्टमङ्गलमध्ये एक मानिन्छ । त्यसैले हिन्दू मन्दिरहरूमा देवताप्रति आदरणीयता व्यक्त गर्नका निमित्त पनि गजुरमाथि छत्र बनाउने परम्परा बुद्ध पूर्वको युगताकादेखि नै देखापर्दछ *(ऐजन, ३०)*। तले मन्दिरमा देखिने गजुरहरूमा छत्रहरू दुईदेखि तेह्र खण्डमा एकमाथि अर्को गरी बनाइएको पाइन्छ । साथै प्रत्येक खण्ड तल्लो खण्डभन्दा सानो हुँदै गएको हुन्छ । प्रचलित छत्रहरूमा भक्तपुरको तलेजु मन्दिर र कीर्तिपुरको बाघभैरव मन्दिरको गजुरमाथि रहेको छत्र देखापर्दछ ।

तले शैलीका मन्दिरहरूको निर्माणको माध्यम काठ, ईटा, झिंगटी र प्रस्तर रहेको छ । कतैकतै मोलम्वाको प्रयोग भएको पाइन्छ । नेपाली तले शैलीका मन्दिरहरूमा प्रयोग भएका धर्नी र बिमहरूमा पनि अत्यन्त आकर्षक एवं कलाकारिता देखापर्दछ तर कुनै कुनै मन्दिरमा साधा बिम तथा धरणको पनि प्रयोग गरेको पाइन्छ । यस्ता साधा बिम वा धरणलाई 'कुँसिम' भनिन्छ जब कि कलाकारितापूर्ण बिम तथा धरणलाई भने 'बिलापौ' अथाव 'वलापौ' भन्ने गरिन्छ ।

केही उल्लेखनीय नेपाली तलेत्तशैलीका मन्दिरहरूको नमुना

१) पशुपतिनाथको मन्दिर .

वर्नियरका अनुसार पशुपतिनाथको वर्तमान युगमा देखिने स्वरूप ईस्वी १६९२ ताका निर्माण गरिएको *(वर्नियर, १९६८ : १६०)* हो । तर कर्नले पशुपतिनाथको आधुनिक स्वरूप सन् १७०२ मा पुरानो स्वरूप आगोले सम्पूर्ण रूपमा नष्ट गरेपछि बनाइएको हो भनेका छन् *(कर्न, १९९३ : ६६)*। डी. आर. रेग्मीले वर्नियरको भनाइसरह नै यस मन्दिरको आधुनिक स्वरूप ने. सं. ८१२ (१६९२ ईस्वी) मा निर्माण गरिएको भनेका छन् *(रेग्मी, १९६६ : भाग–२, ८७७)*। वंशावलीहरूअनुसार यो मन्दिर जयदेव प्रथमले बनाएका हुन् । यस बाहेक अन्य कतिपय स्रोतमा यस मन्दिरको निर्माणकर्ता सुपुष्प देखिन्छन् । यसैगरी लोकोक्तिअनुसार यो मन्दिर ३२५ ईस्वीतिर राजा हरिदत्त बर्माद्वारा बनाइएको हो । ठ्याम्सफु "ए" अनुसार यो मन्दिरको प्राचीन स्वरूप र यसको जग समेतलाई सेता कमिलाहरू

(धमिरा)ले नष्ट पारिदिएका थिए। ऐतिहासिक प्रमाणहरूको आधारमा यो मन्दिर अनेकौं चोटि जिर्णोद्धार एवं थपघट गरियो। वनर्जीका अनुसार यस मन्दिरको जिर्णोद्धार गरेको उपलक्ष्यमा नै ईस्वी ८७९ मा राजा राघवदेवले नेपाल सम्वत् चलाएका थिए *(वनर्जी, १९८० : ८४)*। एघारौं शताब्दीताका राजा सदाशिवदेवले यस मन्दिरको छानो जिर्णोद्धार गरेका थिए भने बाह्रौं शताब्दीताका राजा गुणकामदेवको समयताका पनि यस मन्दिरको छानो पूर्ण जिर्णोद्धार गरियो। सन् १३०७ मा अनन्त मल्लले पशुपतिको छानोमा सुनको मोलम्वा लगाएका थिए भने ईस्वी १३६० मा जयसिंहराम वर्द्धनले यस मन्दिरको पूर्ण जिर्णोद्धार गरेको पाइन्छ। पछिल्ला मल्लकालमा राजा शिवसिंहकी पत्नी गङ्गारानीले *(१५७९-१६२० ईस्वी)* पशुपतिका तीन छानामध्ये मध्यभागको छाना हटाएर मन्दिरलाई दुई छाने मन्दिरको रूपमा जिर्णोद्धार गर्दै मन्दिरमा सुनको गजुर राख्न लगाएकी थिइन्।

पशुपतिनाथको मन्दिर देउपाटनको पूर्वी छेउमा तथा वागमती नदीको पश्चिमी किनारामा अवस्थित छ। वास्तुकलाका दृष्टिकोणले यो मन्दिर एक तहको पेटीमाथि निर्माण गरिएको छ। सबैभन्दा तल्लो तला गर्भगृहको रूपमा निर्माण गरिएको छ जसको चारैतिर प्रदक्षिणापथ रहेको छ। गर्भको चारै दिशामा चार ढोकाहरू वनेका छन्। यी चारै दिशाका ढोका अगाडि सिंढीहरू वनेका छन्। सिंढीका दुवैतिर छेउमा द्वारपालका रूपमा सिंहका आकृतिहरू राखिएका छन्। प्रदक्षिणापथको किनारमा वरिपरि साँझबत्ती बाल्नका निमित्त दियाहरू राखिएका छन्। गर्भगृहभित्र साढे ३ फिट अग्लो शिवलिङ्ग छ जसको चारै दिशामा चार टाउकाहरू वनाइएका छन्। पश्चिमपट्टिको टाउकोलाई सद्योजात, उत्तरपट्टिको टाउकालाई तत्तपुरुष, पूर्वपट्टिको वामदेव र दक्षिणपट्टिको टाउकोलाई अघोर भनिन्छ। यसैगरी यस शिवलिङ्गको शीर्ष भागमा समेत शिवको अदृश्य रूप रहेको मानिन्छ, जसलाई ईशान भन्ने गरिन्छ। पशुपतिनाथको मूल ढोका पश्चिम दिशामा रहेको छ। मूल ढोका लगायत अरू सबै ढोकाहरूमा आकर्षक कालिगढी पाइन्छ। खासगरी यी ढोकाहरू फूलबुट्टा, बेलबुट्टाका आकृतिहरूले सिंगारिएका छन्। ढोकाहरूमा चाँदीको पाता जडान गरिएको छ। ढोकाहरू पखेटायुक्त (Door Wings) वनाइएका छन् भने ढोकाको शीर्ष भागमा तोरण जडान गरिएको छ। यी तोरणहरू चाँदी रङका छन्। भुइँ तलादेखि माथिको तलालाई भण्डार कोठाको रूपमा प्रयोग गरिएको छ। यो तला भूई तलाभन्दा सानो छ। तलादेखि बाहिर टुँडालदेखि पछिल्तिर काठ एवं धातुका जालीदार पर्दाहरू जडान गरिएका छन् *(वर्नियर, १९७८ : १६१)*। यी जालीहरूमा समेत मोलम्वा लगाइएको छ जसले गर्दा मन्दिरको तल्लो र माथिल्लो छानासित यसको रङको एकरूपता देखिन्छ। यिनै जालीको अगाडिपट्टि टुँडालहरू रहेका छन्। टुँडालमा बनेका आकृतिहरूमा पनि मोलम्वा गरिएको छ। कतिपय टुँडालहरूमा रङसमेत लगाइएको छ। छानालाई अड्याउन वनाइएका यी टुँडालहरू आकर्षक कालिगढीका नमुनाहरू हुन्। मन्दिरका चारकुनामा रहेका चारवटा टुँडालहरूमा ठूला आकारका व्यालहरूको आकृति कुँदिएको छ तर मध्य भागमा अरू टुँडालहरूमा फूलबुट्टा, लहरा, पात र लौकिक जीवनसँग सम्वन्धित दृश्यहरू अंकित छन्।

दुईतले भएको हुनाले पशुपतिनाथ मन्दिरको छानो पनि तल र माथि गरी दुई तहमा रहेका छन् । यी छानाहरू तामाका हुन्, जसमा सुनको मोलम्वा गरिएको छ । छानामा ध्वजा कलश जस्ता कुराहरू देखिंदैन तर यसको किनारामा वरिपरि ससाना घण्टीहरू झुन्ड्याइएको देखिन्छ । यस मन्दिरको छानामाथि राखिएको गजुर निक्कै ठूलो छ जसमाथि पित्तलको छत्र एउटा डन्डीबाट अड्याइएका छन् । यसवाहेक छानामा त्रिशूल, डमरु, परशु जस्ता आयुधहरू ठड्याइएको छ । छानामाथि ध्वजाहरू झुन्ड्याएको देखिंदैन ।

पशुपति मन्दिरको भित्ता ईटाको र भुइँतह संगमरमरद्वारा ढाकिएको छ । भित्तालाई भित्रपट्टिबाट पनि सिङ्गमरयुक्त बनाइएको छ । भित्ताहरूमा चाँदीका मुद्रा (सिक्का) हरू पनि टाँस्ने गरेको देखिन्छ । मन्दिरका यी भित्ताहरूलाई यसप्रकारले सिंगार्ने काम चन्द्रशम्शेरको पालामा भएको थियो तर यसप्रकारको सिंगार्ने कार्य तलेशैली मन्दिरको परम्परा भने होइन । यस मन्दिरको ढोका निर्माण गर्दा चारै दिशामा 'त्रय आयामिक' शैलीमा गरिएको छ । चारै दिशामा बनाइएका यी त्रय आयामिक ढोकाहरू एकै स्वरूप र रूपरेखाका छन् । यी त्रय आयामिक ढोकाहरूको मध्य भाग मात्र वास्तविक रूपमा खोल्ने र बन्द गर्ने प्रकारले बनाइएको छ । दायाँ–वायाँपट्टिका ढोकाहरू भने प्रयोगविहीन (Non-Functional) छन् । यसबाहेक सम्पूर्ण मन्दिर आँगनभन्दा तीनफिट उचाइमा ढुङ्गाको चतुष्कोणीय पेटीमा निर्माण गरिएको छ । पश्चिमपट्टिको मूल ढोका अगाडि सुनको मोलम्वा गरिएको १५ फिट लामो र ८ फिट अग्लो घुँडा मारेर बसेको साँढे रहेको छ । यसैको नजिक मन्दिरको दाहिनेपट्टि २० फिट अग्लो तामाको त्रिशूल बनाएर ठड्याइएको छ । यस वाहेक मन्दिरका प्राङ्गणमा अनेकौं स–साना मन्दिरहरू एवं मूर्तिहरू विभिन्न राजा, महाराजा एवं दाताहरूले वेग्लाबेग्लै समयमा बनाएको देखिन्छ । मन्दिरको दक्षिणपट्टि नारायण भट्टले स्थापना गरेको भैरव र शिवसिंह मल्लले स्थापना गरेका उन्मत्त भैरवक ा मूर्तिहरू उल्लेखनीय छन् । यस बाहेक मन्दिरका चारैतिर सत्तलहरू बनाइएका छन् । (चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)

२. भक्तपुरको न्यातपोल मन्दिर

भक्तपुरका कलाप्रेमी राजा भूपतीन्द्र मल्लले भक्तपुरकै तौमढी टोलमा यस मन्दिरको निर्माण गराएका हुन् । यस मन्दिरको निर्माण ने. सं. ८२८ तथा ईस्वी सम्वत् १७०८ मा भएको थियो *(रेग्मी, १९६६, ८७५/ वर्नियर, १९७८ : १०३)* । मन्दिरको नाम न्यातपोल भएबाट यो मन्दिर पाँचतले मन्दिर हो भन्ने बुझिन्छ । काठमाडौं उपत्यकाभित्र तले शैलीमा निर्माण भएका अग्ला मन्दिरमध्ये यो मन्दिर पनि एक हो । यो मन्दिर 'सिद्धिलक्ष्मी' भनिने तान्त्रिक देवीको मन्दिर हो । यिनलाई भैरवी पनि भन्ने गरिन्छ तर मन्दिरको गर्भगृहमा यी देवीको मूर्ति देखिंदैन । गर्भगृहभित्र देवी अदृश्य रूपमा रहेको मान्यता छ । लोकोक्तिअनुसार यस मन्दिरनजिकै रहेको भैरव मन्दिरका भैरवले ज्यादै दुःख दिएको हुनाले भैरवकी पनि स्वामिनी मानिने देवी सिद्धिलक्ष्मीको यो मन्दिर बनाइएको हो ।

यस मन्दिरको भवन पाँचतले जगमाथि निर्माण गरिएको छ । यस भवनको निर्माण गर्दा जग बनाउनका निमित्त राजा भूपतीन्द्र मल्लले तीनवटा ईंटा आफ्नै वोकेर ल्याएको

हुनाले राजाको यस कामबाट प्रभावित भएर प्रजाहरू समेतले यस मन्दिरको निर्माणमा जीउ–धनले सहयोग गरेको कुरा वंशावलीमा उल्लेख छ। पर्सी ब्राउनका अनुसार "आभूषणहरूको श्रृङ्गारले युक्त भएको यो अत्यन्त आकर्षक देवल हो । यस्तो देवल मुस्किलले मात्र अरू ठाउँमा देख्न पाइन्छ *(उधृत रेग्मी, १९६६, भाग–२, ८७५)*। यस देवलको पाँच जगहरूको जम्मा उचाइ ३५ फिट छ भने सम्पूर्ण देवल तलदेखि माथिसम्म ७० फिट अग्लो छ *(ऐजन)*। तर वर्नियरले यसको जम्मा उचाइ सय फिटभन्दा पनि ज्यादा मानेका छन् *(वर्नियर, १९७८ : १०३)*। जग वा पेटीहरू तलदेखि मास्तिर क्रमशः साँघुरिँदै गएका छन् । यी जगहरूमा मन्दिरको मूल ढोकासम्म पुग्न प्रस्तरको खुड्किलायुक्त सिंढी निर्माण गरिएको छ । सिंढीको दायाँ–बायाँ प्रत्येक पेटीमा बेग्लाबेग्लै रक्षकहरूको जोडा मूर्तिहरू स्थापना गरिएका छन् । सवैभन्दा प्रथम पेटीका खुड्किलामा जयमल र पत्ता भनिने पहलमानहरू, हातमा गदा लिएर घुँडा टेकेको अवस्थामा बनाइएका छन् भने त्यसमाथिको पेटीमा दायाँ–बायाँ दुई हात्तीहरू, त्यसमाथिको पेटीमा दायाँ–बायाँ दुई बाघहरू, त्यसमाथिको पेटीमा दायाँ–बायाँ दुई व्यालहरू र अन्तिम पेटीको दायाँ बायाँ सिंहिनी र व्याघ्रनीको मूर्तिद्वार रक्षकको रूपमा बनाइएको पाइन्छ। द्वार रक्षकका यी प्रत्येक जोडीहरू क्रमशः तल्लो तहको रक्षक जोडीभन्दा माथिल्लो तहको रक्षक जोडी दश गुणा बढी शक्तिशाली मानिन्छन् *(ऐजन)*। सवैभन्दा माथिल्लो पेटीको मध्य भागमा वर्गाकार रूपमा गर्भगृहको निर्माण गरिएको छ । यस गर्भगृहभित्र शाक्य तन्त्रअनुरूपकी देवी सिद्धिलक्ष्मीको यन्त्ररूप नै यहाँको पूज्य वस्तु हो । गर्भगृहका चारै दिशामा चार प्रमुख प्रवेशद्वारहरू बनाइएका छन् तर मुख्य प्रवेशद्वार भने दक्षिणपट्टिको प्रवेशद्वार हो । गर्भगृहका चारै दिशामा रहेका ढोकाहरूका अघिल्तिर स्तम्भहरूमा आधारित प्रदक्षिणापथको निर्माण गरिएको छ । यो प्रदक्षिणापथमा चारैतिर खडा गरिएका स्तम्भहरू कालो रङबाट रङाइएका छन् तर ठाउँ-ठाउँमा सेतो रङ पनि प्रयोग गरिएको छ । प्रदक्षिणापथमा रहेका स्तम्भहरूमध्ये प्रत्येक जोडा स्तम्भहरूका वीचमा माथिल्लो भागमा काठको प्रयोग गरी घुमावदार (Arch-ways) स्वरूप प्रदान गरिएको छ । यस मास्तिर गर्भगृहको चारैतिर फूलबुट्टा कुँदिएका चेप्टो आकारको काठेपट्टि प्रयोग भएको देखिन्छ । यस पट्टिमाथि चारैतिर कालिगढीयुक्त कोरनिस बनाइएको छ । कोरनिस मुन्तिरको चेप्टो काठको पट्टि १० इन्च जति चौडाइ छ जसमा पात र फूलहरू बनाइएका छन् तर ठाउँ-ठाउँमा यसै पट्टिमा काठका मूर्तिहरू पनि बनाइएको देखिन्छ । कोरनिसमा भने डरलाग्दा जन्तुहरू समेत कुँदिएको देखिन्छ । कोरनिसको माथिल्लो छेउ रातो र सेतो रङ्ले ईँटा आकारको स्वरूप बनाउन पोतिएको छ ।

चारैपट्टिका ढोकाहरूमाथि तोरण राखिएका छन् । यस्ता तोरणहरूमा अठार हातयुक्त महिषासुर मर्दिनीका मूर्ति कुँदिएका छन् । देवीलाई महिषासुर मार्नमा व्यस्त देखाइएको छ । तोरणको चारैतिर नागहरूको समेत चित्र कुँदिएको छ । कतैकतै तोरणका कुनामा मकराकृति पनि देखिन्छन् । यस मन्दिरका प्रत्येक तलामा छानो अड्याउन राखिएका टुँडालहरू प्रशस्त छन् । तल्लो तलामा रहेका टुँडालहरूभन्दा माथिल्लो तलामा रहेका टुँडालहरू क्रमशः साना हुँदै गएका तर ज्यादा कालिगढीयुक्त छन् । प्रत्येक छानाका चार कुनामा पाटनको मच्छिन्द्रनाथ

मन्दिरमा भएजस्तै शार्दूल वा व्याल आकृतिका काठे टुँडालहरू देखिन्छन् । यस्ता प्रत्येक टुँडालहरूमा तल्लो आकृतिमाथि अर्को आकृति उभिएको अवस्थामा बनाइएको छ । कुनाका बाहेक अन्य भागका तोरणहरूमा महिषासुरमर्दिनीको मूर्ति कुँदिएको छ । उनको खुट्टानेर पशुको आकृति छ । त्यसदेखि मुन्तिर खोपाको आकार कुँदेर त्यसभित्र विभिन्न मुद्रामा देवदेवीहरू कुँदिएका छन् । मूर्तिहरूको मुन्तिर कमलपीठ पनि कालिगढले बनाएको देखिन्छ । यस मन्दिरका प्रत्येक तलाहरू समानुपातिक रूपमा तलतिरदेखि मास्तिरपट्टि साँघुरिँदै गएका छन् भने मन्दिरका छानाहरू पनि यसैगरी तल्लो छानाको आकृतिको दाँजोमा माथिल्ला छानाहरू क्रमशः साना हुँदै गएका छन् । छानाहरूमा चारैतिर स–साना घण्टा लगायत तलसम्म लत्रिने गरी जोडिएका घण्टाहरू देखिन्छन् । यसैगरी यो मन्दिर शाक्त मन्दिर भए तापनि यसको माथिल्लो भागमा खड्ग भने राखिएको छैन । छानामाथि आमलक बनाएर त्यसमाथि गजुर र गजुरमाथि छत्र वनाइएको छ । घण्टा आकारमा रहेको यो गजुरमा सुनको मोलम्वा लगाइएको छ । यस मन्दिरको छानाको कुनामा कतै पनि धातुका ध्वजाहरू, कलश वा चराचुरुङ्गीहरू बनाएर झुन्ड्याएको छैन । मन्दिरका सबै तला दोहोरो पर्खाल पद्धतिबाट बनेका छन् तर माथिल्लो तला भने एकोहोरो पर्खाल पद्धतिबाट नै बनेको छ । (चित्र नं. २ हेर्नुहोस्)

३. चाँगुनारायण मन्दिर

चाँगुनारायणको मन्दिर काठमाडौंबाट ८ माइल पूर्व र भक्तपुरबाट केही माइल उत्तरपट्टि पर्दछ । चाँगुनारायणको प्राङ्गणबाट पाचौं शताब्दीमा नेपालमा राज्य गर्ने राजा मानदेवको तिथिमिति सहितको अभिलेख पाइएको हुनाले प्राचीन समयदेखि नै चाँगुनारायणको मन्दिर यहाँ रहेको थियो भन्ने अड्कल लगाइन्छ । यस मन्दिरमा प्रस्तर, काठ र धातुमा गरिएको कलाकारिता उपत्यकाका अरू मन्दिरमा रहेका यसप्रकारका कालिगढीहरूभन्दा पुराना हुन् भन्ने विचार बर्नियरको रहेको देखिन्छ *(बर्नियर, १९७८ : १५०)* । जे भए तापनि नेपाली तले शैलीको उत्कृष्ट नमुनाका रूपमा यो मन्दिर रहेको छ । यस मन्दिरको वर्तमान स्वरूपले मध्यकालीन वास्तुकलालाई प्रतिनिधित्व गर्दछ । यो मन्दिर चारै कुनामा भएको एउटै जग वा पेटीमाथि बनेको मन्दिर हो । यसका दुई तलाहरू छन् । जो समानुपातिक रूपमा तलको भन्दा मास्तिरको सानो छ । तल्लो तला वर्गाकार रूपमा र गर्भगृहको प्रयोजनका निमित्त निर्माण गरिएको छ । गर्भगृहको मध्य भागमा नारायणको प्रस्तर मूर्ति राखिएको छ । यस गर्भगृहको चारै दिशामा चार प्रवेशद्वारहरू निर्माण गरिएको छ तर पश्चिमपट्टिको प्रवेशद्वार नै मूल प्रवेशद्वार हो । प्रायजसो पश्चिमपट्टिको मूल ढोकामा मोलम्वायुक्त पित्तलयुक्त पल्लाहरू रहेका छन् । ढोकाको दायाँ–बायाँ भागमा गङ्गा-जमुनाको मूर्ति स्थापना गरिएको छ । प्रायजसो ढोकालाई पहेंलो रङबाट रङाइएको छ । यी ढोकाहरू पनि त्रय आयामिक शैलीबाट बनेका छन् । जसको मध्यमा रहेको ढोका मात्र प्रयोजन योग्य छ । बाँकी दायाँ–बायाँका ढोकाहरू प्रयोजनहीन छन् । प्रयोजन योग्य भएको मध्य ढोकाको शीर्ष भागमा तोरणहरू जडान गरिएको छ । यी तोरणहरू सुनको मोलम्वायुक्त छन् । मूल

ढोकामाथि रहेको सुवर्ण रङको तोरणको मध्य भागमा चतुर्वाहु विष्णुका मूर्तिहरू छन् । यो तोरणको दक्षिण भागमा शेषनागका फणाहरू देखाइएको छ । विष्णुको दाहिने, शेष फणायुक्त सानो तोरणमा लक्ष्मीको मूर्ति कुँदिएको छ भने देब्रेपट्टि अञ्जलि मुद्रामा शेष फणायुक्त तोरणमा गरुडको मूर्ति कुँदिएको छ । तोरणमा यी मूर्तिहरू कमलासनमा स्थानक मुद्रामा देखाइएका छन् । मूल ढोका अगाडिपट्टि प्रस्तरबाट बनेका एकजोडी सिंहको मूर्ति राखिएको छ । मन्दिरको उत्तरमुखी ढोका अगाडि भने एक जोडा भेडाका आकार प्रकारका मूर्तिहरू राखिएका छन् । यस ढोकामाथिको तोरणमा राधा, कृष्ण र रुक्मिणीका मूर्तिहरू कुँदिएका छन् । मन्दिरको पूर्व ढोका अगाडि एक जोडी शार्दूलको मूर्ति बनाइएको छ । ढोका माथिको तोरणमा लक्ष्मी नारायण र गरुड भएको तोरण रहेको छ । दक्षिण ढोका अगाडि सुँढले कमलको फूल लिएको हात्तीका जोडीहरूको मूर्ति बनाइएको छ । यस ढोकाको तोरणमा गरुडासन नारायणको मूर्ति र वरतिर-परतिर लक्ष्मी र सरस्वतीको मूर्ति रहेको छ । चारै दिशाका ढोकाहरू अगाडि 'खा-मत' (पालाहरू) सिक्रीमा भुन्डाइएको देखिन्छ । यसैगरी सबै दिशाका ढोकाअगाडिको प्रस्तर सिंढीको बायाँ दायाँ द्वारपालका मूर्तिहरू रहेका छन् ।

चाँगुनारायणको मन्दिर भित्री र बाहिरी गरी दुई तहको गाह्रो बनाई निर्माण गरिएको छ । स्थानीय भाषामा यस मन्दिरलाई 'त: देवल' भनिन्छ । दुई तलाको यो मन्दिर छत्र शैलीबाट निर्मित छ । तल्लो तहमा जम्मा चौबीसवटा टुँडालहरू देखिन्छन् । मन्दिरका चार कुनामा राखिएका टुँडालहरू भने भेडाको सिंग, तीन आँखा र पखेटा भएको घोडे मुखाकृतिको छ । अन्य टुँडालहरूमा विष्णुका विभिन्न अवतार र अन्य मूर्तिहरू कुँदिएका छन् । मन्दिरको पहिलो छानो झिंगटीको छ भने यस छानाका चार सुरमा गरुडको मूर्तियुक्त 'कुँपा' राखिएको छ । मन्दिरको दोस्रो तलाको छाना भने मोलम्बा लगाइएको तामा धातुको छ । दुवै छानाका किनाराहरूमा चारैतिर स-साना घण्टीहरू झुन्ड्याइएका छन् ।

मन्दिरको दोस्रो तलामा जम्मा १६ वटा टुँडालहरू देखिन्छन् । यस तलाको चार कुनाका टुँडालहरू र अन्य टुँडालहरूमा तल्लो तलामा झैं मूर्तिहरू कुँदिएका छन् । छानामाथि बीच भागमा एउटा ठूलो गजुर छ र त्यसको चारैपट्टि स-साना चारवटा गजुरहरू रहेका छन् । गजुरहरू कमलासनमा बनाएर त्यसमाथि छत्रावली बनाइएको छ । मन्दिरको प्राङ्गणमा पश्चिमतर्फ नतमस्तक मुद्रामा गरुडको भव्य प्रस्तरमूर्ति रहेको छ । यसैगरी यस मन्दिरको आँगनमा नरसिंह, त्रिविक्रम वामन, विश्वरूप, श्रीधर विष्णु, महाविष्णु आदिका प्रस्तरमूर्तिहरू लगायत छिन्नमस्ताको मन्दिर एवं ७२ पक्तीको राजा मानदेवको अभिलेख समेत रहेको छ । (चित्र नं. ३ हेर्नुहोस्)

४.नालाको भगवती मन्दिर

नाला भगवतीको मन्दिर नेपाली तलेशैलीको चारतले मन्दिर हो । हरिसिद्धि भन्ने ठाउँ र नालामा मात्र हालसम्म चारतले मन्दिरहरू प्राप्त भएका छन् । नालाको यो भगवती मन्दिरलाई भक्तपुरका राजा जगतप्रकाश मल्लले ईस्वी १६४७ मा जिर्णोद्धार गरेको थाहा पाइन्छ तर यसको निर्माण तिथिका सम्बन्धमा भने स्रोतको अभावमा हालसम्म यकिन हुन

सकेको छैन । यो मन्दिरको वर्तमान स्वरूप मल्लकालको पूर्वाद्धतिरको हुन सक्ने कुरा यस मन्दिरको स्वरूप र शैलीले व्यक्त गर्दछ । यो मन्दिर महिषासुरमर्दिनी देवीको मन्दिर हो । त्यसैले गर्भगृहभित्र महिषासुरमर्दिनीको मूर्ति राखिएको छ । यो मन्दिर दुई पेटीयुक्त मन्दिर हो । गर्भगृहसम्म पुग्न पेटीमा प्रस्तर सिंढीहरूको निर्माण गरिएको छ । सिंढीको दुवैतिर तल्लो तहको पेटीमा प्रस्तरका सिंहहरू र दोस्रो पेटीका सिंढीमा धातुका सिंहहरू द्वारपालको रूपमा राखिएको देखिन्छ । गर्भगृहको बनोट भने आयताकार रहेको छ । यस मन्दिरको चार छानाहरूमध्ये तलका तीन छानाहरू टायलयुक्त छन् भने सबैभन्दा माथिल्लो छाना मोलम्वा लगाइएको धातुको रहेको छ *(ऐजन, १४७)* । तलका तीनवटा छानाहरूमा चार सुरमा घण्टीहरू झुन्ड्याइएका छन् भने सवैभन्दा माथिको छानामा चाँदीका चारैतिर घण्टीहरू झुन्ड्याइएको तथा छानाका चार सुरमा कलशको प्रतीक वनाइएको देखिन्छ । छानासित जोडिएका टुँडालहरूमध्ये तल्लो तलाका अगाडिपट्टिका टुँडालहरू मात्र देवीका मूर्तिहरू लगायत अन्य वेलबुट्टायुक्त देखिन्छन् । यस मन्दिरका अरू टुँडालहरू भने सवै साधा देखिन्छन् तर छानाका चार सुरमा लगाइएका टुँडालहरूभने जनावरका आकृतिका रहेका छन् । दक्षिणतिर फर्केको यस मन्दिरको मुख्य द्वारमाथि रङ लगाइएका तीनवटा तोरणहरू देखिन्छन् । तोरणमा मुख्य देवताको मूर्तिमा महिषासुरमर्दिनीको मूर्ति देखिन्छ । मन्दिरको छानामाथि धातुबाट निर्मित गजुर रहेको छ जसमा सुनौलो मोलम्वा छ । गजुरमाथि छत्र छ र त्रिशूलको प्रतीक वनाइएको छ जब कि देवीका मन्दिरहरूमा प्रायजसो गजुरको छेउमा खड्ग राख्ने गरिन्छ ।यसवाहेक यस मन्दिरको चौथो तलामा एउटा झ्यालमा अष्टमङ्गलमध्ये श्रीवत्सको चिन्ह अंकित गरिएको छ । यस मन्दिरमा भक्तजनहरूले आफन्त मृतकहरूका नाममा भाँडाहरू चढाउने गर्दछन् । यस्ता भाँडाकुँडाहरू खासगरी यस मन्दिरको दोस्रो र तेस्रो तलाको टुँडालहरूको वरतिर परतिर राखिएको देखिन्छ । ढोकाको प्रवेशद्वार छेउमा दियो, घण्टीहरू झुन्ड्याइएको देखिए तापनि ध्वजाहरू झुन्ड्याइएको देखिँदैन । मन्दिरको प्रदक्षिणापथमा लगाइएका स्तम्भहरू निकै देखिन्छन् । मन्दिरका अगाडि र पछाडि जम्मा ६ वटा स्तम्भ छन् भने दाहिने र देब्रेतिर चार-चारवटा स्तम्भहरू छन् । यिनै स्तम्भहरूका बीचमा नालाको यो भगवती मन्दिर अवस्थित रहेको छ । मन्दिरको प्राङ्गणमा तथा वरिपरि अनेकौं प्रस्तरमूर्तिहरू रहेका देखिन्छन् । खासगरी उमामहेश्वरी, महालक्ष्मी, लक्ष्मीनारायण र कुमारका मूर्तिहरू उल्लेखनीय छन् । मन्दिरभित्र नै एउटा सूर्य मूर्ति पनि राखिएको छ ।

५. काठमाडौंको तलेजु मन्दिर

काठमाडौं उपत्यकामा रहेका तीनवटै मल्ल दरबारहरूमा तलेजुका मन्दिरहरू रहेका छन् । यिनीहरूमध्ये सबैभन्दा पुरानो भक्तपुरको भए पनि काठमाडौं हनुमान ढोकाको प्राङ्गणमा रहेको तलेजुको मन्दिर, तलेजुको अरू मन्दिरभन्दा विशेष रूपले भव्य छ । यो मन्दिर काठमाडौंमा रहेका तले शैलीका ठूला र आकर्षक मन्दिरहरूमध्ये एउटा हो । वर्नियरअनुसार यस मन्दिरको स्थापना सायद चौधौं शताब्दीतिर नै भइसकेको थियो तर यस

मन्दिरको वर्तमान स्वरूप भने सन् १५४९ मा राजा महेन्द्र मल्लद्वारा निर्माण भएको हो *(वर्नियर, १९७८ : ११२)*। एउटा अप्रकाशित ठ्यास्फुअनुसार भने यस मन्दिरको वर्तमान स्वरूपको निर्माण वि. सं. १६२० (ईस्वी १५६४) माघमा राजा महेन्द्र मल्लद्वारा भएको हो *(बज्राचार्य, २०३३ : ११६)*। साथै ठ्यास्फुहरूमा यस मन्दिरलाई 'तवदेवल' (ठूलो मन्दिर) समेत भनेको पाइन्छ। हनुमानढोका दरबारभित्रको प्राङ्गणमा बनेका सबै देवलहरूमा यस मन्दिरको उचाइ सबैभन्दा धेरै छ। वि. सं. १८८७ मा लिइएको नापोअनुसार यस मन्दिरको उचाइ ८१ हात देखिन्छ। यो मन्दिर १२ तह पेटीमाथि बनेको छ र तीनतले रहेको छ। यस मन्दिरको मूलद्वार दक्षिणतिर फर्केको छ भने मन्दिरका चारै दिशामा तीन मुखे प्रवेशद्वार बनेका छन्। दक्षिण फर्केको मूलद्वारमा कलापूर्ण सुनका खापा तथा तोरण आदि विशेष अलंकृत छन्। यसैगरी पश्चिमपट्टिको प्रवेशद्वार र टुँडालसमेत सुवर्ण पत्ताद्वारा मोडिएका छन्। अरू द्वारका तोरण र खापा पनि धातुद्वारा नै निर्मित छन्। हरेक तोरणको मध्य भागमा बेग्लाबेग्लै देवता उत्कीर्ण गरिएका छन् तर दक्षिणपट्टिको मूलद्वारको तोरणमा भने तलेजु भवानीको मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको छ। अरू द्वारका तोरणहरूमा खासगरी महिषासुर मर्दिनी लगायत शाक्त सम्प्रदायका देवदेवीका मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएका छन्। तोरण बाहेक चारैतिरका ढोकाहरूका चोकोसहरू कालिगढीयुक्त छन्। यी चोकसहरूमा पूर्णकलश, गोही, नाग आदिका मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएका छन्। दक्षिणाभिमुखको दायाँ–बायाँ फर्जी ढोकाहरू समेत बनाएको छ। यी दुई ढोकाको बीचमा रहेको मूल ढोकामा दुई खापाहरू बनाइएका छन् जो प्रताप मल्लका कृति हुन्। यी खापाहरू कलापूर्ण हुनुका साथै यिनीहरूमा महाकाल, शिव, गणेश आदिका मूर्तिका साथै दाहसंस्कार र यमदूतको आकृतिसमेत उत्कीर्ण गरिएको छ। यस मन्दिरका टुँडालहरूमा शाक्त सम्प्रदायका देवीहरूका मूर्तिहरू छन् तर टुँडालहरूमा कामकलाका दृश्य भने कुँदिएका छैनन्। अपवादका रूपमा मन्दिरको पश्चिम उत्तर कुनामा रहेको एउटा कुन्सल (कुनाको टुँडालमा) मा मात्र एउटा सर्वाङ्ग नाङ्गो युवतीले कुंसलमा कुँदिएको पुरुष आकृतिको लिङ्ग आलिङ्गन गरेको दृश्य रहेको छ। मन्दिरका छानाहरू तामाबाट बनेका छन्। छानाका किनारमा चारैतिर घन्टीहरू झुन्ड्याइएका छन्। तीन तला भएको यो मन्दिरको तल्लो तला पनि दुई तहमा छुट्टिएको देखिन्छ। तल्लो तहको छानामुनि चारैतिर आँखी झ्याल जालीदार काठको पर्दाद्वारा बनाइएको देखिन्छ तर दोस्रो र तेस्रो तलाको छानामुनि भने टुँडालहरू मात्र रहेका छन्। यसैगरी पहिलो र दोस्रो तलाको छानाको चार कुनामा धातुका पत्तिकाहरू झुन्ड्याइएका छन् जसलाई धातु ध्वजा भनिन्छ। यी ध्वजाहरूमा गणेश, शिव आदि देवताका मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएका छन्। सबैभन्दा तलको छानाको कुनामा भने ध्वजाको सट्टा लामा आकारका कलश झुन्ड्याइएका छन्।

मन्दिरको छानामाथि पाँचवटा सुनका गजुर छन् जसमध्ये चारवटा गजुर केही साना छन् र बीचको गजुर चाहिं ठूलो छ। साथै बीचको गजुरमाथि सुनको छत्र बनाइएका छ। वर्नियरले यस मन्दिरको जग त्रय आयामिक (Three Dimensional) मण्डलको रूपमा बनेको मान्नुभएको छ *(वर्नियर, १९७८ : ११२)*। जगको चारैतिर दुईतले अरू थुप्रै

मन्दिरहरू बनाइएका छन् । यस मन्दिरको मूल द्वारसम्म पुग्न प्रस्तरको सिंढी बनाइएको छ । सिंढीको दायँ–बायाँ पेटीमा प्रत्येक तहमा सिंह, चुच्चोयुक्त जनावर तथा ढाल, तरवार लिएका द्वारपालहरूको प्रस्तरमूर्तिहरू लहरै राखिएका छन् । आठ तह जति पेटीमा मास्तिर खुला कौशी बनाइएको छ । यो कौशी मन्दिरको पेटीमा लहरै स–साना दुईतले बाह्रवटा देवल बनाइएको छ । यसबाहेक कौसीभित्र जान कौसीको पर्खालमा चारैतिर प्रवेशद्वारहरू बनाइएका छन् । यी द्वार र द्वारमा रहेका तोरणहरूमा मल्लकालीन मृण्मय कला पाइन्छ, जसमा गरुडले नागलाई टिपेको, जनावरहरूको युद्ध शिकारको दृश्य र पहलमानहरूको द्वन्द्वयुद्ध आदि उल्लेखनीय छन् *(बज्राचार्य : २०३३ : ११८)* । यो मन्दिरको तलेजुको मूर्ति सन १७६९ मा रणबहादुर शाहद्वारा फुटाइएको थियो । त्यसपछि अर्को तलेजुको मूर्ति यहाँ स्थापित गरिएको हो । यसैगरी वि. सं. १९९० को भुइँचालोले यो मन्दिरको माथिल्लो तला लगायत अरू कतिपय भागहरू भत्काइएको थियो । पछि वि. सं. १९९६ सालमा यस मन्दिरलाई जिर्णोद्धार गरिएको थियो *(ऐजन)* । (चित्र नं. ४ हेर्नुहोस्)

६. काठमाडौंको भीमसेन मन्दिर

काठमाडौंको यो भीमसेन मन्दिर हनुमान ढोका दरवार क्षेत्रकै काष्ठमण्डपवाट केही दक्षिणतिर रहेको क्षेत्रमा बनाइएको देखिन्छ । यो मन्दिर मध्यकालतिर निर्माण गरिएको मानिन्छ तर यस मन्दिरको निर्माण तिथि ठोकुवासाथ भन्न सकिदैन । यो मन्दिरका तीनवटा छानाहरू देखिन्छन्, जसमध्ये सवैभन्दा माथिका दुई छानाहरू तामा धातुवाट बनाइएको छ भने तलको छानामा झिंगटी लगाइएको छ । यस मन्दिरको भुइँ तलामा व्यापार कार्य गरिन्छ भने पूजाकोठाको रूपमा दोस्रो तलालाई प्रयोग गरिन्छ जसको वरिपरि बार्दली बनाइएको छ र यस तहको माथिपट्टि मन्दिरको पहिलो छाना अवस्थित छ । सम्पूर्ण मन्दिर पूर्ण रूपले अलंकृत देखापर्दछ । मन्दिरका तीनवटै छानाका किनाराहरूमा धातुका किनकिन माला तथा घण्टीहरू झुन्ड्याइएका छन् । माथिका धातुयुक्त दुई छानाहरूका कुनाहरू निकै ठूला देखिन्छन् । साथै त्यहाँ धातुका कलशहरू एवं धातुका ध्वजाहरू क्रमश: पहिलो र दोस्रो तलाको कुनामा झुन्ड्याइएका छन् । सबैभन्दा तल्लो तहको टायलयुक्त छानोमा सिमेन्टीको प्रयोग भएको छ । सायद मन्दिरलाई जोगाउनका निमित्त यसो गरिएको हो । मन्दिरको प्रवेशद्वार अगाडि ढुङ्गाको स्तम्भमा पातलो र लामो पुच्छर भएको सिंह आकृति बनाइएको मन्दिरको छानामाथि थुप्रै गजुरहरू बनाइएका छन् । यी गजुरहरूमाथि प्रत्येकमा छत्र बनाइएको छ । यसवाहेक साना-साना ध्वजाहरू पनि छानामाथि देखिन्छन् ।

७. पनौतीको इन्द्रेश्वर मन्दिर

काभ्रे जिल्लाको पनौती नामक स्थलमा तलेशैलीवाट निर्माण गरिएको 'इन्द्रेश्वर' नामक शिवको एउटा मन्दिर छ । तर यस मन्दिरमा मूर्तिको ठाउँमा शिवलिङ्ग स्थापना गरिएको छ । इन्द्रेश्वरको यो मन्दिरसित पुराणहरूमा उल्लिखित देवराज इन्द्रद्वारा अहिल्याको सतित्व हरण र अहिल्याका पति ऋषि गौतमद्वारा इन्द्रलाई उनको शरीरभरि नै योनी चिन्ह हुने गरी दिएको श्राप तथा इन्द्रले उक्त श्रापवाट मुक्ति पाउन शिवको अर्चना गरेको एवं

शिवलिङ्ग समेत स्थापना गरेको कथा सम्बन्धित रहेको मानिन्छ। प्राचीन ऐतिहासिक स्रोतहरूमा भने इन्द्रेश्वर शिवको चर्चा पाइदैन। इन्द्रेश्वर शिवको चर्चा गर्ने प्रथम ऐतिहासिक स्रोत एउटा ताम्रपत्र हो, जसको तिथी शाक सम्वत् ९६३ रहेको छ। यस अनुसार इन्द्रेश्वर शिवको ऐतिहासिक रूपमा उल्लेख शाक सम्वत् ९६३ तथा (वि. सं. ९६३ + १३५ = १०९८ मा प्रथम पल्ट देखापर्दछ तर वास्तुकलाविद्हरूका अनुसार पनौतीको यो इन्द्रेश्वर मन्दिर ताम्रपत्रमा उल्लिखित तिथिभन्दा एक डेढ सय वर्ष अगाडि नै निर्माण भइसकेको मानिन्छ। इन्द्रेश्वरको यो मन्दिर तीनतले मन्दिर हुनुका साथै तीनवटा छाना भएको मन्दिर हो फन्डै ६.४६ वर्ग फिटको घेरा भएको जगमा यो मन्दिर ७० फिट जति अग्लो स्वरूपमा निर्मित भएको छ। यसको पेटीको अग्लाइ साढे ३ फिट रहेको छ। मन्दिरको पेटीमाथि तल्लो तहमा वर्गाकार गर्भगृह बनाइएको छ जसभित्र शिवलिङ्ग स्थापित गरिएको छ। मन्दिर छेउमा नवग्रह र विष्णुका मूर्तिहरूसमेत फेला परेका छन्। मन्दिरका सबै छानामा झिंगटी लगाइएको छ। गर्भगृहमाथिको यस मन्दिरको दोस्रो तला भण्डारकोठाको रूपमा प्रयोग गरिएको छ।

यस मन्दिरमा जम्मा साठीवटा टुँडालहरू छानाहरू मुनि देखिन्छन्। यस्ता टुँडालहरूमध्ये साल भंजिका मुद्रामा मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएका टुँडालहरू भने अन्य टुँडालहरूको दाँजोमा प्राचीन मानिन्छन्। यस्ता टुँडालहरू र यसमा उत्कीर्ण गरिएका काष्ठकलाका नमुनाहरू पूर्व मध्यकालीन तथा ईस्वीको बाह्रौं-तेह्रौं शताब्दीताकाका मानिन्छन्। यस्ता टुँडालहरूको तल्लो भागहरूमा कामकलाका दृश्यहरू अंकित नगरी लौकिक जीवनसँग सम्बन्धित आकृतिहरू अंकित छन्। बीचको भागमा सालभंजिका मूर्ति र माथिल्लो भागमा फूलबुट्टा र लहराहरू कुँदिएका छन्। यी टुँडालबाहेक अन्य टुँडालहरूमा भने रामायण र महाभारतका राम, सीता, भरत, शत्रुघ्न, पंच पाण्डव र कृष्ण, गोपिनी आदिका आकृतिहरू कुँदिएका छन्। मन्दिरको ढोकामा सुनको मोलम्वा लगाइएको छ। (चित्र नं. ५ हेर्नुहोस्)

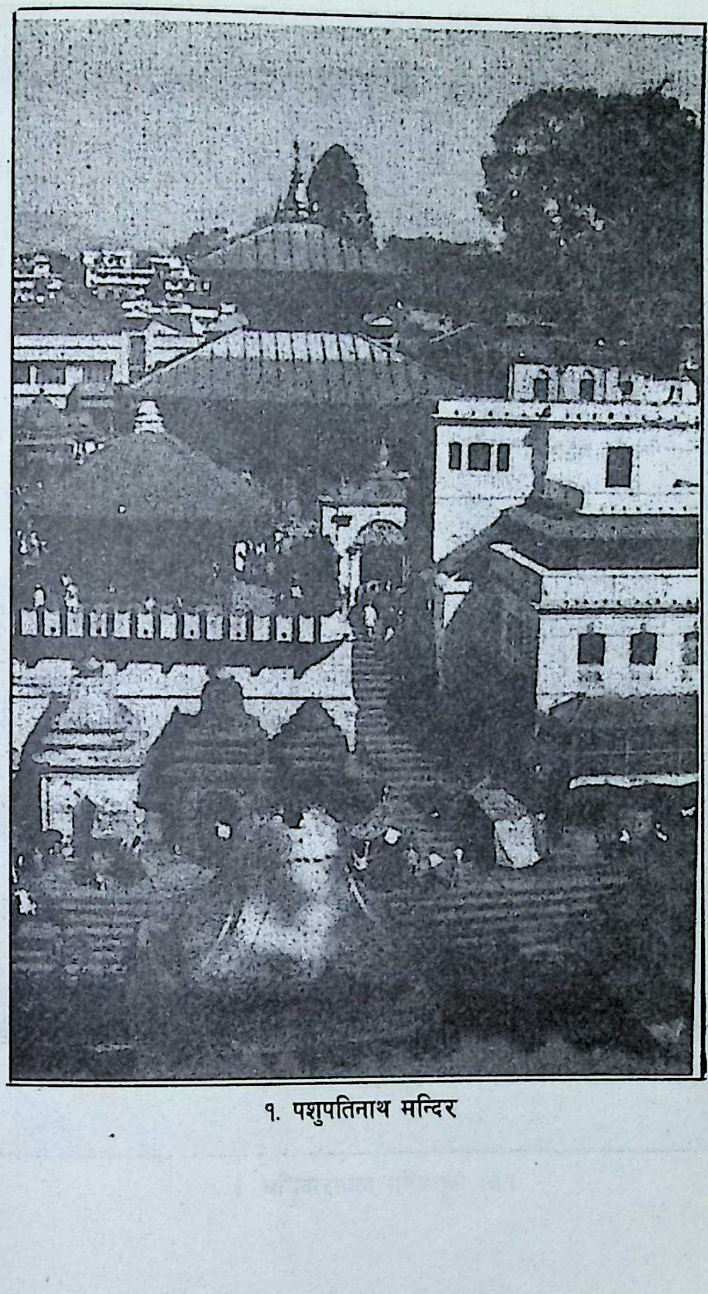
८. भक्तपुरको च्यासिंदेग

उपत्यकाको भक्तपुरमा रहेको पचपन्न झ्याले दरबारका सामुन्ने च्यासिंदेग अवस्थित छ। स्थानीय नेवारी भाषामा च्यासिंको अर्थ आठ कुने हुन्छ यस मन्दिरको एउटा छानो आठकुने भएको हुनाले यस मन्दिरलाई च्यासिंदेग वा मन्दिर भनिएको देखिन्छ। यस मन्दिरको निर्माण मध्यकालमा भएको मानिन्छ। नेपाली तलेशैलीको मन्दिर वास्तुकलाभित्रै यस मन्दिरको स्वरूप अनौठो देखिएकाले यो विशेष उल्लेखनीय हुन पुगेको हो।

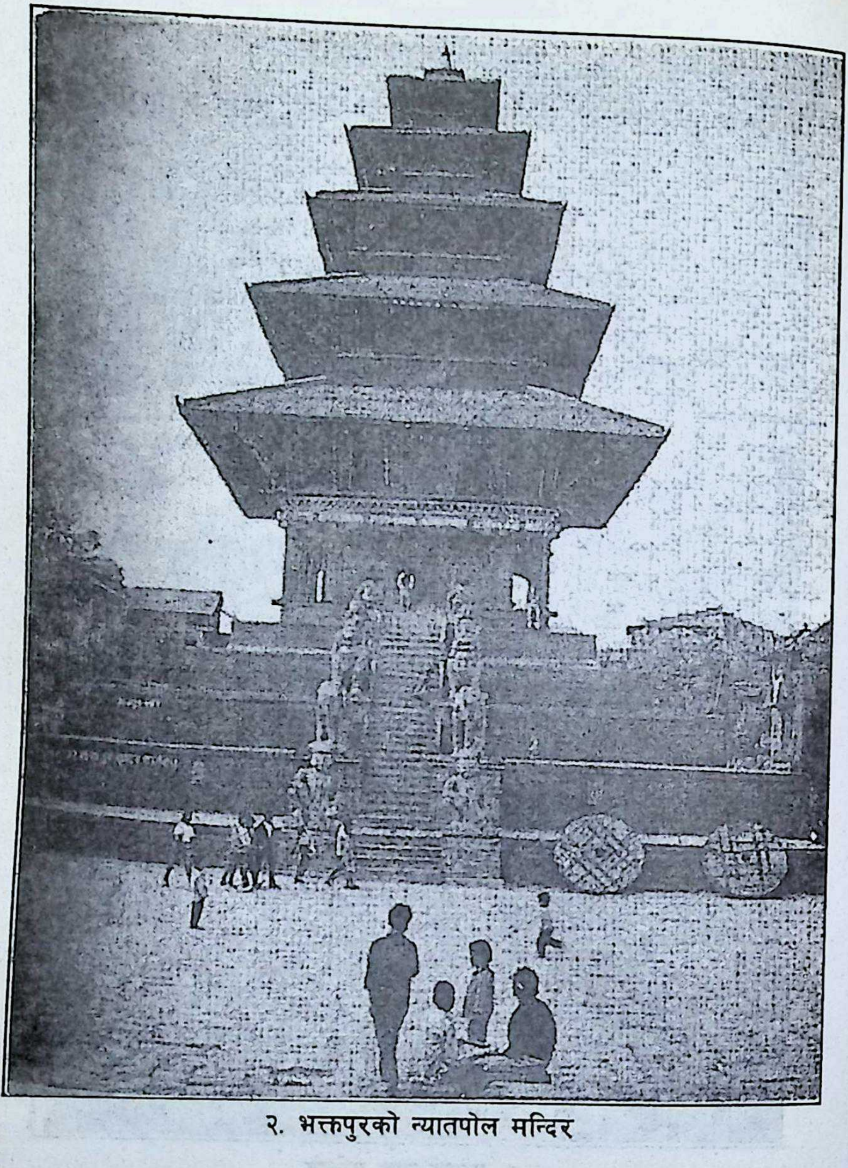
च्यासिंदेग भुइँमाथि एक तहको पेटीमा निर्माण गरिएको मन्दिर हो। मण्डपाकार स्वरूपमा चार खम्वाहरूका बीचमा यस मन्दिरको गर्भगृह बनाइएको छ। जिर्णोद्धारका क्रममा हाल चार खम्बाहरू सिमेन्टका देखिन्छन् तर यसका वरिपरि जम्मा बाह्रवटा काठका खम्बाहरू रहेका छन् जसमध्ये आठवटा काठका खम्बाहरू भने पुराना हुन्। यी आठैवटा पुराना काठका स्तम्भहरू काष्ठकलायुक्त रहेका छन्। यिनीहरूको तल्लो भाग साधा देखाए तापनि माथिल्लो भाग नालसहितको कमल पुष्प लिएको चन्द्रमाको आकृतियुक्त छन्।

खम्बाको सबैभन्दा माथिल्लो भागमा भने चारैतिर कलश, फूलबुट्टा र नरनारीका आकृतिहरू कुँदिएका छन्। यी काठका स्तम्भमाथिका बिमहरूमा पनि नागसहितको गरुड तथा फूलबुट्टाहरू कुँदिएका छन्। यस बाहेक चार कुनामा रहेका चारवटा स्तम्भहरूमा चाहिं दुईतिर फर्किएका दुई-दुईवटा बाघका मुखाकृतिहरू कुँदिएका छन्।

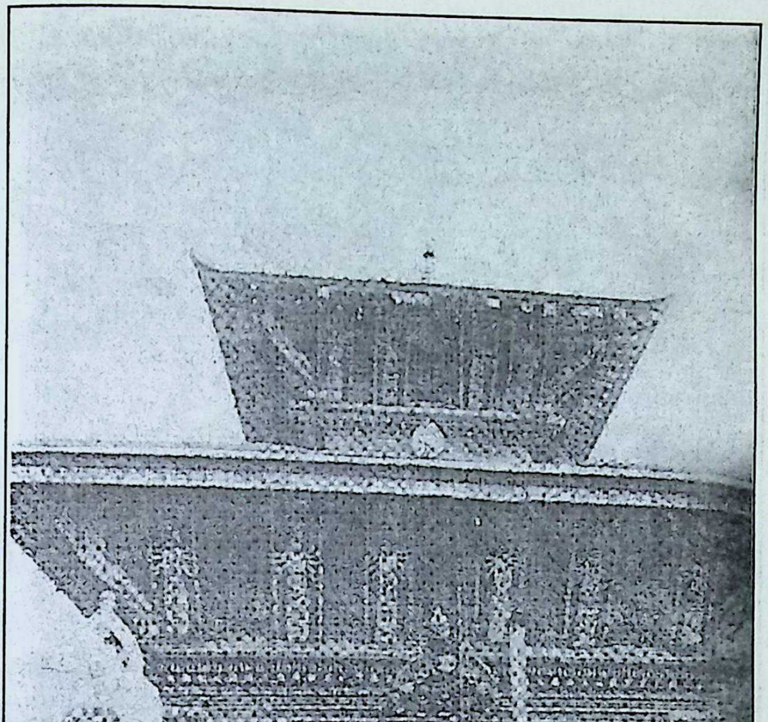
यस मन्दिरको प्रथम तलाका चार सुरमा दुईकुने वरन्डा आकारको स्वरूप बनाएर यस तलालाई आठकुने स्वरूप दिए जस्तो देखिन्छ। यस प्रथम तलामा चारैतिर जम्मा सोह्रवटा भ्यालहरू बनाइएका छन्। प्रत्येक भ्यालमाथि अर्धचन्द्राकार तोरणहरू छन्। यी तोरणहरूमा छेपु, गोहीको मुखाकृति एवं फूलबुट्टाहरू कुँदिएका छन्। यस मन्दिरमा जम्मा दुई तला र दुई छानाहरू रहेका छन्। छानामुनिका टुँडालहरू भने साधा रूपमा बनेका देखिन्छन्। मन्दिरको भुइँ तलाको छाना आठकुने छ जसमा प्रत्येक कुनामा स–साना घण्टीहरू भुन्ड्याइएको देखिन्छ। मन्दिरको दोस्रो तला काठको जालीदार आकृतिले घेरिएको छ। यस तलामा पनि चारै दिशामा चार-चारवटाका दरले जम्मा सोह्रवटा भ्यालहरू बनाइएका छन्। माथिल्लो छानो आठकुने नभएर चारकुने मात्र देखिन्छ। यस छानामाथि धातुको गजुर राखिएको छ। मन्दिरको दोस्रो तलामा जाने बाटो देखिंदैन तर भुइँ तलामा जानका निमित्त काठको सिंढी बनाइएको छ। (चित्र नं. ६ हेर्नुहोस्)



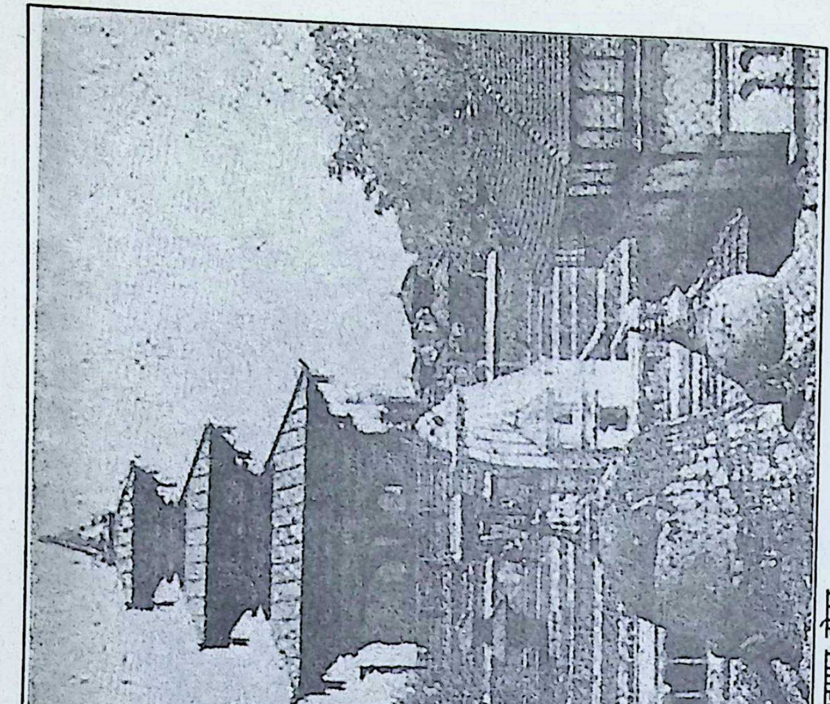
१. पशुपतिनाथ मन्दिर



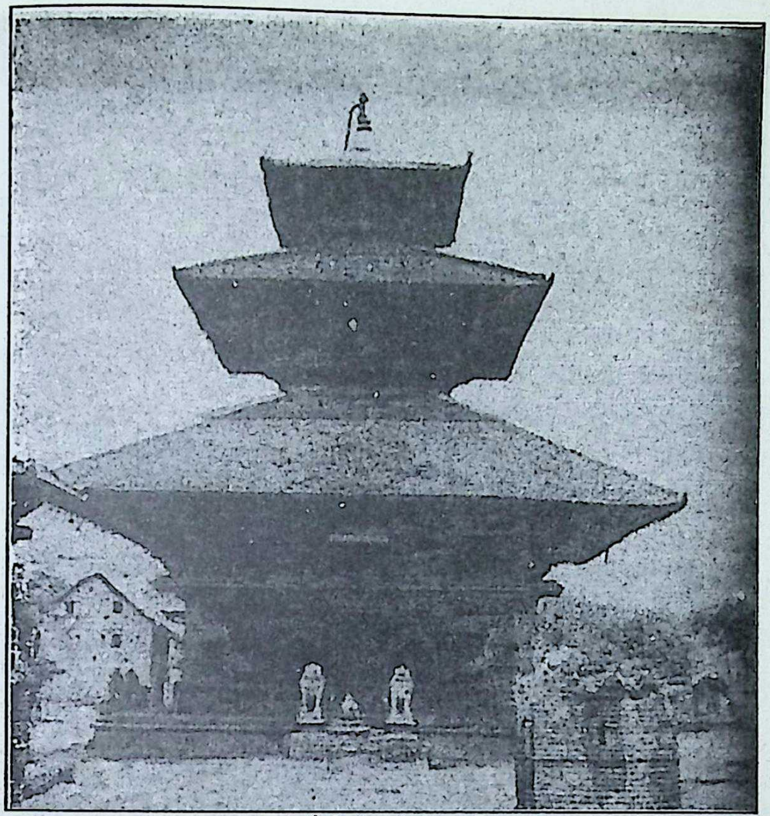
२. भक्तपुरको न्यातपोल मन्दिर



३. चाँगुनारायण मन्दिरको चित्र



४. तलेजु मन्दिर हनुमान ढोका



५. पनौतीको इन्द्रेश्वर मन्दिर

६. भक्तपुरको च्यासिंदेग

शिखरशैली मन्दिरको प्राचीनता, ऐतिहासिकता र प्रकारहरू

तलेशैलीको वास्तुकला वाहेक नेपालमा खासगरी उपत्यकाभित्रका मन्दिरहरूमा देखापर्ने अर्को प्रकारको वास्तुकलालाई शिखर प्रणाली वा इन्डोआर्यन वास्तुकला भनिन्छ। यस वास्तुकलालाई 'गन्धकुट देवक वास्तुकला' समेत भनिन्छ। वास्तवमा शिखर शब्द संस्कृत शब्द हो, जसको अर्थ चुच्चो, टुप्पो वा चुचुरो हुन्छ। यस अर्थमा हिमालय वा पहाडका चुचुराहरूको स्वरूपमा निर्माण गरिएका मन्दिरहरू नै शिखर मन्दिर हुन्। शिखरलाई 'श्रृंग' वा 'सिंग' पनि भनिन्छ। यस अर्थमा पनि जनावरहरूको सिंगझैं तलतिर ठूलो र मास्तिरपट्टि साँघुरिंदै वा चुलिंदै गएको भन्ने बुझिन्छ। मास्तिरपट्टि चुलिंदै गएका, चुच्चो वा चुचुरो आकारको निर्माण विधिलाई नै शिखर शैलीअन्तर्गतको वास्तु निर्माण विधि मानिन्छ। मन्दिर निर्माण गर्दा पनि यसै विधिअनुरूप निर्मित भएका मन्दिरहरूलाई शिखर प्राणाली वा शिखर शैलीका मन्दिर भनिएको हो। शिल्पशास्त्रमा हिमालयदेखि विन्ध्याचलसम्म यस शैलीका मन्दिर वनाउनु भन्ने उल्लेख परेको पाइन्छ। नेपालीमा यस शैलीलाई 'मन्दिरोंपौ मन्दिर शैली' पनि भनिन्छ। धार्मिक वास्तुनिर्माण कलाअन्तर्गत जहिले पनि वास्तु शिल्पीहरूले अग्ला भवनहरू बनाउने मनोविज्ञान साँचेको देखिन्छ। यसै मनोविज्ञानअन्तर्गत ईसाको प्रारम्भताकादेखि नै छिमेकी भारतमा शिखर प्राणालीका मन्दिरहरू वन्न थालेका उदाहरणहरू पाइन्छन्। गुप्तकालताकासम्ममा भारतमा शिखर प्रणालीका मन्दिरहरू प्रशस्त देखापर्दछन्। उदाहरणका निम्ति देवगढको दशावतारको मन्दिर, नचनाकुहारको महादेवको मन्दिर र वोधगयाको महाबौद्ध मन्दिरलाई लिन सकिन्छ। वास्तुविद्हरूले यो मन्दिर निर्माण शैली ईसाको छैठौं शताब्दीसम्म गुप्तकालीन भारतमा पूर्ण विकसित भइसकेका मानेका छन् *(क्रेमरिस, १९४६ : १७-१८)*।

गुप्तकालीन युगमा उत्तर भारतवर्षमा यो मन्दिर निर्माण शैली लोकप्रिय थियो र भारतसितको नेपालीहरूको संसर्ग, आवत-जावतले गर्दा नै त्यस क्षेत्रबाट यो शैली नेपाल भित्रिएको मानिन्छ। सुरसुरुमा शिखर शैली नेपालमा सत्रौं शताब्दीतिर मात्रै प्रवेश गरेको मानिन्थ्यो *(ग्रोव : १९६१ : ११)* । तर वर्तमान समयमा शिखरशैली नेपालमा ज्यादै प्राचीन तथा लिच्छवियुगताकादेखि नै प्रचलनमा रहेको मानिन्छ। श्लसरअनुसार नेपालमा शिखर प्रणाली ज्यादै प्राचीन देखिन्छ। कतिपय पुरातात्विक साक्ष्यहरूले पनि यसतर्फ नै संकेत गर्दछन्। लिच्छविकालका अन्तमा वा पूर्व मध्यकालको प्रारम्भमा बनेको पशुपतिको प्राङ्गणमा रहेको ब्रह्माको शिखर शैलीको मन्दिरले र पन्ध्रौं शताब्दीको प्रारम्भमा बनेको तथा यक्ष मल्लको पालामा बनेको भक्तपुरमा रहेको शिखर शैलीको मन्दिरले साथै पश्चिम नेपालका खस राज्यमा रहेको यसै प्रणालीअन्तर्गत बनेका मन्दिरहरूले समेत यो वास्तु शैलीको प्राचीनतालाई लिच्छवियुगदेखि मल्लयुगसम्म नै निरन्तरता प्रदान गर्दछ *(श्लसर, १९८२ : १४८)*। यसप्रकार लिच्छविकालमा सुरु भएर यो वास्तु शैली मल्लकालसम्म आइपुग्दा प्रशस्त विकसित भइसकेको देखिन्छ। शिखर शैलीको प्राचीनताका बारेमा एन. आर बनर्जी

लेख्दछन्– "तलेशैलीको दाँजोमा शिखरशैलीका मन्दिरहरूको संख्या ज्यादै कम देखिए तापनि तथा यस शैलीका मन्दिरहरू खासगरी मध्यकालमा बनेका भएपनि यो शैली उपत्यकामा ईसाको पाँचौं शताब्दीताका नै थियो भन्ने कुरामा शंका रहँदैन। खासगरी कुमार सम्भवका कथा उत्कीर्ण गरिएका प्रस्तर फलकहरू, यसताका पूजाका निमित्त बनाइएका थिएनन्। यस्ता फलकहरू बनाउने मुख्य प्रयोजन नै शिखर शैलीका मन्दिरहरूका भित्ताहरूमा उनीहरूलाई जड्नु थियो *(वनर्जी, १९८० : ७३)*।

मानदेवको सम्वत् ३८९ को तिलगङ्गामा रहेको विष्णु विक्रान्तको पादपीठको अभिलेखमा "लक्ष्मीवत भवनाद" भन्ने वाक्य परेको छ। यस वाक्यका आधारमा वनर्जीले त्यसवेला एउटा बेग्लै मन्दिर वास्तुशैली उपत्यकामा प्रचलित रहेको थियो र यही वास्तु शैलीका आधारमा दशौं–एघारौं शताब्दीतिर ढुङ्गा नै ढुङ्गाको ब्रह्माको मन्दिर पशुपति मन्दिरको प्राङ्गणमा बनेको कुरा उल्लेख गर्नु भएको छ *(ऐजन, ७४)*। वनर्जीको भनाइअनुसार उपर्युक्त अभिलेखको वाक्यांशबाट थाहा पाइने वास्तुशैली शिखरशैली हो र अभिलेखको तिथिअनुसार सम्वत् ३८९ तथा ईस्वीको ४६७ तिर यो शिखरशैली उपत्यकामा प्रचलित थियो। यस बाहेक चाँगुनारायणको मन्दिर पनि सुरुमा शिखरशैली अन्तर्गत नै निर्माण भएको तर पछि यसलाई तलेशैलीका रूपमा परिणत गरिएको कुरा यस मन्दिरको उत्तरपट्टि ठूलो प्रस्तर स्तम्भमाथि यो तलेशैलीको मन्दिर बनाइएबाट थाहा हुन्छ, किनकि शिखरशैलीका मन्दिरहरूमा नै धेरैभन्दा धेरै प्रस्तर स्तम्भहरू प्रयोग गरिएका हुन्छन्। यति हुँदाहुँदै पनि लिच्छविकालमा बनेका शिखरशैलीका मन्दिरहरूका नमुनाहरू भने हालसम्म अप्राप्य नै छन्। हालसम्म प्राप्त भएको शिखर शैलीको सर्वप्राचीन नमुना भने पशुपतिनाथको उत्तरपश्चिम छेउमा रहेको प्रस्तरै–प्रस्तरले वनेको ब्रह्माको मन्दिर नै हो जसलाई वनर्जीले चतुर्मुख शिवको मन्दिर मान्नु भएको छ *(ऐजन)*। यो मन्दिर ईसाको दशौं–एघारौं शताब्दीतिरको मानिन्छ। अन्य मल्लकालीन शिखरशैलीका मन्दिरहरूका नमुना भने उपत्यकामा प्रशस्त रहेका छन्। उदाहरणका निमित्त पाटनको महाबौद्धको मन्दिर, भक्तपुरको वत्सलादेवी मन्दिर, पाटन शंखुमूलको जगतनारायण मन्दिर, स्वयम्भूको प्रतापपुर र अनन्तपुर मन्दिर र पाटनकै च्यासिंदेगलाई लिन सकिन्छ। उपत्यका बाहेक पश्चिम नेपालको कर्णाली प्रदेश वा दुल्लु, दैलेख क्षेत्रबाट पनि मध्ययुगमा बनेका शिखर शैलीअन्तर्गतका मन्दिर एवं मन्दिरका भग्नावशेषहरू प्राप्त भएका छन्। यसरी मध्यकालसम्म आइपुग्दा नेपाल उपत्यका र उपत्यका बाहिर शिखरशैलीका मन्दिर बनाउने प्रचलन प्रशस्त भइसकेको कुरा देखिन्छ, साथै यस युगमा शिखरशैलीलाई मुगल, राजपुत वा गुम्बजशैलीले समेत प्रभाव पार्न थालिसकेको पाइन्छ। उदाहरणका निम्ति पाटनको कृष्णमन्दिरलाई लिन सकिन्छ। मल्लकालमा आएर विकासका क्रममा शिखरशैलीको चोखो रूप मिश्रित रूपमा परिणत हुन पुगेको देखिन्छ।

शिखरशैलीलाई पनि यसको बनोटका आधरामा तथा प्रादेशिक भिन्नताका आधारमा मुख्य रूपमा तीन प्रकारमा विभाजन गरिएको छ– (१) 'नागर' शैली (२) 'द्रविड' शैली र (३) 'वेशर' शैली। खासगरी उत्तर भारतीय क्षेत्र तथा हिमालयदेखि विन्ध्याचलसम्म प्रचलित

शैलीलाई 'नागर' शैली भनिन्छ । यसैलाई मुख्यतः इन्डोआर्यन शैली पनि भनिन्छ । यस शैलीअन्तर्गत मन्दिर निर्माण गर्दा निर्माण गरिने क्षेत्रको मध्य भागमा मूर्ति राख्नका निमित्त एउटा गर्भगृह बनाइन्छ जसको माथिल्लो भाग समानुपातिक रूपमा सानो हुँदै, चुच्चे स्वरूपको हुनेगर्दछ । चुच्चाको सबैभन्दा माथि आमलक, गजुर र छत्रवलीको प्रयोग गरिएको हुन्छ । सम्पूर्ण मन्दिर वृत्ताकार वा चतुष्कोणाकार योजनामा निर्माण गरिन्छ । मन्दिरको बाहिरी भागमा तीन, पाँच, सात वा नौवटा ठाडा पत्रहरू बनाइएका हुन्छन् । जसलाई त्रिरथ, पञ्चरथ, सप्तरथ र नवरथ भन्ने गरिन्छ । गर्भगृहको चारैतिर प्रदक्षिणापथ बनाइएको हुन्छ । यस बाहेक यस शैलीका मन्दिरहरूमा उपासकहरूका निम्ति मण्डप र अर्धमण्डपहरूसमेत बनाइएका हुन्छन् । यस्ता मण्डपहरूलाई यज्ञमण्डप, भोगमण्डप, नृत्यमण्डप भनिन्छ । मण्डप र विमानलाई जोड्न अर्धमण्डपहरू बनाइएका हुन्छन् । उत्तर भारतमा यस शैलीको श्रेष्ठ उदाहरण भुवनेश्वरको मुक्तेश्वरको मन्दिर हो ।

द्रविड शैली दक्षिण भारतमा प्रचलित शिखर शैली हो । नागर शैलीभन्दा यसका विशेषताहरू फरक छन् । यस शैलीअन्तर्गत मन्दिरको शिखर बहुपत्रीय वा बहुकोणीय बनाइन्छ तर प्रायजसो अष्टकोणीय शिखर बनाउने प्रचलन छ । यस मन्दिरको विमानको आकार पिरामिड जस्तो बनाइन्छ । साथै यसका द्वार बुर्जाहरू (गोपुरम) निकै अग्ला हुने गर्दछन् । मन्दिरको माथिल्लो भागमा आमलकको सट्टा गुम्बज जस्तो देखिने आकार बनाइन्छ । भारतमा द्रविड शैलीको मन्दिरका श्रेष्ठ उदाहरणमा 'कान्चिपुरमा कैलाशनाथ मन्दिर' 'एलौराको कैलाश मन्दिर' तथा 'तन्जौरको वृहदेश्वर मन्दिर' हुन् ।

वेशर शैली मुख्य रूपमा चालुक्यहरूको शासनकालमा कर्णाटकमा विकसित भएको शैली मानिन्छ । त्यसैले यस शैलीलाई चालुक्या वा कर्णाटक शैली पनि भन्ने गरिन्छ । यस शैलीका मन्दिरका सामान्यतया दुई भाग हुने गर्दछन् । एउटालाई विमान भनिन्छ, अर्कोलाई मण्डप । कतैकतै मन्दिरको अगाडिपट्टि खुला मण्डप पनि बनाउने गरिन्छ । कतिपय वेशर शैलीका मन्दिरहरूमा नागर र द्रविड शैलीको मिश्रित रूप पनि देखिन्छ । कर्णाटक कुक्कानुरको कालेश्वर मन्दिर, लक्कुडीको जैन मन्दिर यस शैलीका श्रेष्ठ उदाहरण हुन् ।

वास्तवमा शिखरशैलीका मन्दिरहरू तला र छाना नभएका मन्दिरहरू हुन् । यिनीहरूको शीर्ष भाग जहिले पनि घण्टाकार र बीजापुरकले सुशोभित हुने गर्दछन् । उदाहरणका निमित्त शिखर शैलीमा बनेको पाटनको महाबौद्ध मन्दिर विहार राज्यको गया नामक स्थानमा रहेको शिखरशैलीको महाबोधी मन्दिरको प्रतिरूप मानिन्छ ।

शिखरशैलीका विशेषताहरू

१. नेपाली शिखरशैलीका मन्दिरहरू उत्तर भारत र दक्षिण भारतमा गुप्त राजाहरूको शासनकालमा ज्यादै विकसित हुन पुगेको शिखर वास्तुकलाका हुबहु प्रतिरूपको रूपमा देखापर्दछन् तर भारतवर्षमा निर्माण गरिएका यस प्रणालीका मन्दिरहरू जति राम्रा र आकर्षक छन्, त्यति आकर्षक र तिनीहरूसँग दाँज्न सुहाउने खालका नेपाली शिखर शैलीका मन्दिरहरू छैनन् । यसबाहेक नेपाली शिखर शैलीका

मन्दिरहरूमा नेपाली वास्तुकारले आफ्नो मौलिकताको छाप छाड्नुका साथै कतिपय शिखरशैलीका मन्दिरहरूमा राजपुतना एवं मुगल शैलीलाई समेत आंशिक रूपमा मिश्रण गर्न चुकेका छैन । उदाहरणका निमित्त पाटनको कृष्ण मन्दिर र जनकपुरको जानकी मन्दिरलाई लिन सकिन्छ ।

२. उत्पत्ति र प्राचीनताको दृष्टिकोणले नेपालका शिखर प्रणालीका मन्दिरहरू छिटपुट रूपमा भए पनि लिच्छवियुगताकादेखि नै निर्माण गर्न थालिएका देखिन्छन् । पाँचौं-छैठौं शताब्दीतिर उत्तर भारतमा विकसित भइसकेको यो शिखर वास्तुकला नेपाल र भारतबीचको आवत-जावत तथा आर्थिक एवं सांस्कृतिक सम्बन्धका कारणले नेपाल भित्रिएको मानिन्छ ।

३. उत्तर र दक्षिण भारतवर्षमा झैं नेपालमा पनि शिखर शैलीका मन्दिरहरू तले मन्दिरसरह पेटीमाथि निर्माण गरिएका छन्, साथै यिनीहरूको निर्माण पिरामिडजस्तो गरी मास्तिरपट्टि साँघुरिँदै गएर चुच्चे वा चुचुरो आकारमा निर्माण गरिएका छन् । यस अर्थमा यिनीहरू धुपीका बोटझैं देखिन्छन् भने योगी नरहरिनाथले भने बमोजिम "मेरु मन्दार, महेन्द्र, बिन्ध्य" तथा कैलाशका चुचुरा वा टाकुरा झैं देखिन्छन् *(योगी, २०१३ : २०९)* ।

४. नेपालमा बनेका यी शिखरशैलीका मन्दिरहरूको निर्माणको माध्यम काठ नभएर माटो र प्रस्तर रहेको देखिन्छ । यस्ता मन्दिरहरू खासगरी प्रस्तरबाटै निर्माण भएका देखिन्छन् । उदाहरणका निमित्त पशुपति मन्दिरको उत्तर-पशिचम कुनाको ब्रह्माको मन्दिरलाई प्रस्तरबाट बनेको शिखरशैलीको मन्दिरको नमुनाका रूपमा र पाटनको महाबौद्धको मन्दिरलाई ईटा र प्रस्तरबाट बनेको शिखरशैलीको मन्दिरको नमुनाको रूपमा लिन सकिन्छ ।

५. नेपालका शिखरशैलीका मन्दिरहरूमा धेरै तला र छानाहरूको प्रयोग भएको पाइँदैन । शिखरलाई नै चुल्याउँदै लगेर छानाको समेत प्रयोजन हुनेगरी निर्माण गरिएको देखिन्छ । यसबाहेक यस्ता मन्दिरहरूमा झ्यालहरूसमेत बनेका पाइँदैनन् । झ्यालहरूका ठाउँमा खापाहरू र कतै गुम्बजहरूको निर्माण गर्ने प्रचलन देखिन्छ ।

६. नेपाली शिखरशैलीका मन्दिरहरूको मौलिक विशेषता उल्लेख गर्दै वनर्जी लेख्दछन्– "ईंटा वा ढुङ्गा जेसुकैले बनेको भए पनि नेपाली शिखरशैलीका मन्दिरहरूको आफ्नै विशेषता छ, जसले गर्दा यिनीहरू भारतीय शिखर शैलीका मन्दिरभन्दा केही फरक देखिन्छन् । यो फरक नै नेपाली मौलिकता हो । साथै अभिलेखात्मक र साहित्यिक स्रोतहरूका आधारमा नेपालमा तीन प्रकारका शिखर शैलीका मन्दिरहरू देखिन्छन् । यिनीहरू क्रमशः 'लक्ष्मीवत भवनम्, ग्रन्थकुट र चतुराश्रम सरोजकलिकोपानम्' हुन् । यी सबै प्रकारहरू उत्तर भारतमा प्रचलित शिखरशैलीका वा नागरशैलीका अभिन्न अङ्गहरू हुन् *(वनर्जी, १९८० : ७७)* ।

७. भारतवर्षमा झैं नेपालमा पनि शिखरशैलीका मन्दिरहरूमा प्रदक्षिणापथ लगायत

मण्डपहरू वनाउने प्रचलन देखिन्छ। खासगरी मूल प्रवेशद्वारको अगाडिपट्टि यस्ता मण्डपहरू बनाइएका हुन्छन् तर गर्भगृहमा चारै दिशामा ढोकाहरू राखिएको अवस्थामा भने मण्डप वा द्वारमण्डप चारैपट्टि नै वनाइएको पाइन्छ। यस्ता मण्डप वा द्वारमण्डपहरू चारवटा प्रस्तर स्तम्भहरूमाथि लाछी गाँसेर वनाइएका हुन्छन्। यसवाहेक जस्तो कि वनर्जी लेख्दछन्– "नेपाली शिखर शैलीका मन्दिरहरूमा भारतीय शिखरशैलीका मन्दिरहरूभैँ अर्ध मण्डपहरू, महामण्डप तथा जगमोहन तथा अन्य कुनै प्रकारका कक्षहरू वनाइएको पाइँदैन। यो कुरा नेपाली शिखर शैलीका मन्दिरको विशेषता हो *(ऐजन, ७५)*।

८. भारतीय शिखर शैलीका मन्दिरहरूभैँ निर्माण नगरिएर नेपाली शिखरशैलीका मन्दिरहरू प्रायजसो साधा स्वरूपका हुने गर्दछन्। थोरै मात्र मन्दिरहरूको वाहिर आवरणमा वाङ्गो रेखांकन पाइन्छ तर प्रायजसो नेपाली शिखर शैलीका मन्दिरहरूको वाह्य भागमा तथा अग्रभागमा कुनै पनि प्रकारको कालिगढी गरिएको पाइदैन। साथै यिनीहरूमा "भूमि र कोनामलक" समेत निर्माण गरिएको हुँदैन। नेपाली शिखर शैलीका मन्दिरको यस विशेषताले नै यिनीहरूलाई भारतीय शिखरशैलीका मन्दिरभन्दा फरक विशेषतायुक्त देखाउँछ।

९. नेपाली शिखरशैलीका मन्दिरहरूमा भारतमा भैँ त्रिरथ, पञ्चरथ र सप्तरथ शैलीमा बनाइएको पाइन्छ। उदाहरणका निमित्त पाटनको जगतनारयाण मन्दिर र स्वयम्भूमको प्रतापपुर र अनन्तपुर मन्दिर पञ्चरथ पद्धतिअनुरूप निर्माण गरिएका देखिन्छन्।

१०. नेपाली शिखरशैलीका मन्दिरहरूमा आमलक, छत्र र गजुरको प्रयोग हुनु पनि यसको एउटा विशेषता हो। मन्दिरको सवैभन्दा माथिल्लो भागमा आमलक बनाएर गजुर र त्यसमाथि छत्र वनाइने गरिन्छ। यस्ता आमलक, गजुर, छत्रहरू प्रायः धातुका मोलम्वा गरिएका हुन्छन्। कतिपय शिखरशैलीका मन्दिरहरूमा कुनातर्फ पनि साना शिखर बनाएर वा गुम्बज वनाएर वा वर्गाकार मन्दिर कै प्रतिकृति बनाएर त्यसमाथि समेत आमलक, गजुर र छत्र बनाइएको पाइन्छ। उदाहरणका निम्ति पाटनको कृष्ण मन्दिरमा २१ वटा गजुर राखिएका छन् भने पाटनको च्यासिंदेगमा १२ वटा गजुर राखिएका छन्। समष्टि रूपमा यी गजुरलाई घण्टाकार बीजापूरक भन्ने गरिन्छ।

११. नेपाली शिखर शैलीको मन्दिरको गर्भगृहदेखि मास्तिरको भाग अथवा वीजापूरकदेखि तलतिरको गर्भसम्मको भाग वर्गाकार वा चौपाटे स्वरूपमा निर्मित गरिन्छ। यस्तो वर्गाकार आकृतिको वाह्य भागको मध्यतिर ठूला आकारका र अन्य भागमा साना आकारका खापाहरू बनाएर यस्ता खापाहरूमा मन्दिरसँग सम्बन्धित देवदेवीका मूर्ति राख्ने चलन पाइन्छ। उदारणका निम्ति पाटनको महाबौद्ध मन्दिरको वाह्य भित्ताहरूको खापामा एक हजार वुद्ध मूर्तिहरू राखिएको मानिन्छ। त्यसैले यसलाई "एक हजार वुद्धको मन्दिर" (Temple of one Thousand of Buddhas) समेत

भनिन्छ *(वर्नियर, १९७८ : ७४)* ।

१२. नेपाली शिखर शैलीका मन्दिरहरू निर्माण गर्दा वास्तुकारले नेपाली तलेशैली र राजपुतना मुगल शैलीका विशेषताहरूलाई समेत गाभेर निर्माण गरेको देखिन्छ, जसले गर्दा कतिपय शिखर शैलीका मन्दिरहरू मिश्रित शैलीका मन्दिर हुन पुगेका देखिन्छन् । तले शैलीको विशेषताअनुसार शिखर शैलीका मन्दिरका भित्ता वा पर्खालहरूमा रामायण, महाभारत, पुराण, स्मृतिहरूका कथासित सम्वन्धित दृश्यहरूलाई समेत चित्रित गर्ने गरेको पाइन्छ । शिखर शैलीअन्तर्गत मिश्रित वास्तुकला प्रयोग गरिएका मन्दिरका नमुनाहरूमा पाटनको कृष्ण मन्दिर र जनकपुरको जानकी मन्दिर उल्लेखनीय छन् । यसैगरी पाटनको कृष्ण मन्दिरका भित्ताहरूमा तलेशैलीका मन्दिरहरूमा झैं महाभारत, रामायण आदिका चित्र समेत चित्रित भएको पाइन्छ ।

१३. मल्लकालको अन्तिम समयतिर शिखरशैलीको मन्दिर निर्माणमा केही फरक पद्धति समावेश भएको पाइन्छ । यसताका शिखर शैलीको गर्भगृह माथिको भाग बनाउँदा पिरामिड जस्तो आकारमा नबनाएर थोरै मात्रामा दुईतर्फ धनुषाकार वा गोलाकार रेखांकन पद्धतिद्वारा बनाउन थालियो । झट्ट हेर्दा यिनीहरूको स्वरूप मध्य भागमा केही फूलेझैं अंग्रेजीको एस आकृतिको वा फूलको कोपिलाझैं देखिने भयो । शिखर शैलीको यसै स्वरूपलाई 'सरोजकलिकोपम्" भनेर अभिलेखहरूमा भनेको पाइन्छ *(रेग्मी, १९६६ : भाग-४, १३३)* ।

१४. नेपाली शिखरशैलीका मन्दिरहरूका अन्य विशेषताहरूमा तलेशैलीका मन्दिरहरू झैं यिनीहरूमा पनि मुख्यद्वार अगाडिपट्टि सिंढी बनाएर त्यसका वरतिर परतिर जनावर देवताका मूर्तिहरू मन्दिरका संरक्षकका रूपमा राखिएको पाइन्छ । साथै मूल ढोकाको सामुन्ने मन्दिरको देवताको वाहन र वरिपरि वरन्डामा बाल्नका लागि दियाहरू जडान गरिएको पाइन्छ । यसवाहेक भुइँ तलाको बनौटको दृष्टिकोणले नेपाली शिखरशैली मन्दिरको स्वरूप दुई किसिमको देखापर्दछ । प्रथम किसिमका यस्ता मन्दिरहरूमा गर्भगृहको ढोका अगाडिपट्टि 'द्वारमण्डप' (Sallow Perfunctionary Portico) रहेको छ भने दोस्रो किसिमका यस्ता मन्दिरहरूमा गर्भगृहका अगाडि चारैतिर प्रस्तरका वर्गाकार स्तम्भहरू राखेर बीचमा वरन्डा वा प्रदक्षिणापथ निर्माण गरिएको पाइन्छ ।

१५. पश्चिम नेपालको दुल्लु, दैलेख क्षेत्रमा भेटिएका शिखरशैलीका मन्दिरहरू भने भारतको अलमोडा क्षेत्रका शिखरशैलीका मदिरहरूसँग धेरै हदसम्म मिल्दाजुल्दा छन् तर यी मन्दिरहरूमा उपत्यकाका शिखरशैलीका मन्दिरहरूमा नपाइने अर्ध–मण्डपहरूसमेत पाइन्छन् । यी मन्दिरहरू वर्गाकार रूपमा बनेका छन् र यिनीहरूमा रहेको अर्धमण्डपको छानो सुकनाशद्वारा अर्ध–मण्डपसित यिनीहरूको प्रवेशद्वार गाँसिएको छ । यिनीहरूको बाह्यसंरचना रथपद्धतिअनुरूप बनाइएको छ *(वनर्जी, १९८० : ७४)* ।

नेपाली शिखरशैलीका मन्दिरहरू तले शैलीको मन्दिरको दाँजोमा त्यति धेरै छैनन्। यसबाहेक यिनीहरू तलेशैलीका मन्दिरहरू जति अग्ला पनि देखिँदैनन्। यिनीहरूको उत्कृष्ट नमुना वा उल्लेखनीय नमुनाका रूपमा निम्न मन्दिरहरू देखापर्दछन्–

१. ब्रह्माको मन्दिर

देउपाटनको क्षेत्रमा रहेको पशुपतिनाथ मन्दिरको उत्तर-पश्चिम कुनामा प्रस्तरले मात्र निर्मित शिखरशैलीमा बनेको एउटा मन्दिर रहेको छ। उचाइको दृष्टिकोणले यो मन्दिर त्यति धेरै अग्लो छैन र यसको क्षेत्रफल पनि १० मिटर जति रहेको छ। यस मन्दिरलाई वनर्जीले यसमा प्रयुक्त शैलीको दृष्टिले ईसाको दशौं-एघारौं शताब्दीतिर बनेको मान्नुभएको छ *(ऐजन : ७३)*। यसका साथै यो मन्दिरलाई वनर्जीले चतुर्मुख शिवको मन्दिर मान्नुभएको छ *(ऐजन, ७४)*। मन्दिरको गर्भगृहभित्र कुनै मुख्य देवताको मूर्ति छैन तर यसको पूर्वपट्टिको ढोकामाथिको तोरणमा ब्रह्माको मूर्ति उत्कीर्ण भएको हुनाले यस मन्दिरलाई ब्रह्माको मन्दिर भनिएको हो। यस मन्दिरको गर्भगृह भुइँदेखि चार फिटमाथि प्रस्तरमा पर्खालवाट बनेको छ। नेपालमा प्राप्त भएका शिखर शैलीका मन्दिरका सग्ला नमुनाहरूमा यो मन्दिर सर्वप्राचीन मानिन्छ। यस मन्दिरको स्वरूप पूर्व फर्केको मूल ढोका अगाडिपट्टि सानो द्वारमण्डप वनाएर निर्मित गरिएको छ। द्वारमण्डप बनाउँदा प्रस्तर स्तम्भहरू मूल ढोका अगाडि खडा गरेर बनाइएका छन्। प्रस्तरबाट बनेको यस मन्दिरको गर्भगृह क्रमशः उँभोतिर सानो हुँदै गएको देखिन्छ। यसमा माथिल्लो भागमा छानोसमेत देखिएको हुनाले यो तले शैलीकै मन्दिर हो कि भन्ने भान हुन्छ। समष्टिमा यो मन्दिर प्रस्तरहरूको अत्यन्तै राम्रो जोडाइ भएको कारणबाट पनि आकर्षक देखिन पुगेको छ। पूर्व दिशाबाहेक अन्य दिशाका भित्ताहरूमा खापाहरू बनाएर विभिन्न देवदेवीका मूर्तिहरू राखिएका छन्। यस मन्दिरको कार्नेश प्रष्टसित केही उभारयुक्त देखिन्छ जसको तलतिर कालिगढीयुक्त कुँदाइ भएको देखिन्छ। यसवाहेक वरिपरिका प्रस्तरहरूमध्ये कतिपयमा फूल,बुट्टा, लहरा पातहरू, कुँदिएको देखिन्छ। मन्दिरमा छानो भए तापनि टुँडालको प्रयोग कतै देखिँदैन।

२. पाटनको महाबौद्ध मन्दिर

माटो र पोलेको ईँटबाट बनेको शिखर शैलीको उत्कृष्ट मन्दिरको नमुना पाटनको महावौद्ध मन्दिर मानिन्छ। वनर्जीले यसलाई सोह्रौं शताब्दीतिर बनेको मानेका छन् भने पर्सिवल लन्डनले यस मन्दिरलाई राजा महेन्द्र मल्लको समयमा सन् १५८५ भन्दा अगाडि नै बनिसकेको मानेका छन् *(ऐजन/लन्डन, १९८२ : ४१)*। बज्राचार्यअनुसार वि. सं. १६५७ मा यो मन्दिर निर्माण भएको हो *(बज्राचार्य, २०२७ : २८६)*। लन्डन र इलियटअनुसार यो मन्दिरको वास्तविक निर्माण अभय राज नामक पण्डित र उनका उत्तराधिकारीले गरेका हुन् *(लण्डन, १९८२ : ४२ / इलियट, १९५९ : ५७)*। साधारणतः यो मन्दिर अभयराजले बनाउन सुरु गरेका थिए भने उनका नाति जिवराजले यस मन्दिरको पूर्ण निर्माण गरेको मानिन्छ। वि. सं. १९९० को भुइँचालोमा भत्किएपछि पहिलेकोभन्दा सानो रूपमा यस मन्दिरको जिर्णोद्धार गरिएको हो। यस मन्दिरका प्रत्येक ईँटामा बुद्धमूर्ति कुँदिएको हुँदा यसलाई

"हजार बुद्धहरूको मन्दिर" पनि भनिन्छ। वंशावलीअनुसार भारतको बोधगयाबाट ल्याइएको 'महाबोधी मन्दिर' को प्रतिरूपअनुरूप नै यो मन्दिर बनाइएको हो। रेग्मीका अनुसार यो मन्दिर तेह्रौं शताब्दीमा नै अभयराज बज्राचार्यद्वारा बनाउन सुरु गरिएको थियो। साथै यो मन्दिर विहार गयाको महाबोधी मन्दिरको हुबहु नक्कल हो *(रेग्मी, १९६६, भाग-१, ६०२)*।

यस मन्दिरको निर्माण शैलीलाई बज्राचार्यले 'कुम्भरहित स्तूप शैली' को नाम दिएका छन् *(बज्राचार्य, २०२७, २८६)*। यस मन्दिरको गर्भगृह चारकुने पेटीमाथि अवस्थित रहेको छ। गर्भगृहको स्वरूप पनि वर्गाकार नै छ। भुइँदेखि ३० फिट चानचुन माथिसम्म यस मन्दिरको स्वरूप एकनाश रूपमा वर्गाकार छ भने त्यसदेखि माथिको भाग वर्गाकार हुँदाहुँदै पनि समानुपातिक रूपमा मास्तिरपट्टि चुलिंदै गएको छ। गर्भगृह माथिको चारै कुनामा मन्दिरकै ढाँचामा निर्माण गरिएका मन्दिरका स-साना प्रतिकृतिहरू राखिएको छ। गर्भगृह र त्यसको माथिको भागसमेत गरेर यस मन्दिरका दुई तला देखिन्छन्। गर्भगृह रहेको तल्लो तलाको उचाइ १५ फिट रहेको छ यो तल्लो तलामा नै भित्रपट्टि बुद्धको भूस्पर्श मुद्राको कमलासनमाथि बसेको मूर्ति रहेको छ। गर्भगृहको चारैतिर चार ढोकाहरू छन् भने ढोका मास्तिर तोरणहरूसमेत जडान गरिएका छन्। मन्दिरमा लगाइएका प्रत्येक इँटामा बुद्धको मूर्ति कुँदिएको छ। यसबाहेक भुइँ तला र माथिल्लो तलामा समेत अनेकौं खापाहरू बनाएर यस्ता खापाभित्र पनि बुद्धमूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएको छ। गर्भगृहको चारै दिशामा ढोका मास्तिर एउटै लहरमा गजुरको फेदीसम्म समानुपातिक रूपमा सानो स्वरूपमा बनाइएका ढोकाहरू देखिन्छन्। मन्दिरको शीर्ष भागमा कमलासन बनाएर त्यसमाथि धातुको घण्टाकारको बीजापूरक र त्यसमाथि छत्र बनाइएको छ। मास्तिर चुलिंदै गएको यस मन्दिरको माथिल्लो भाग अनेकौं ठाडा पत्रहरू (Projection) मा छुटाइएको छ। यिनै ठाडापत्रहरू वा तहहरूलाई तेस्रो रूपमा पुनः छुटाएर बीचबीचमा खापाहरूको निर्माण गरिएको छ। यस मन्दिरमा भएका अनेकौं भ्यालहरूसमेत पोलिएको माटो वा इँटाबाट बनेका छन्। पाटनको यो महाबोधी मन्दिरका ढोका र चौखटहरूमा काठको प्रयोग भएको पाइँदैन। मन्दिरको आँगन भने साँघुरो र बक्र छ। भुइँ तला वरिपरि वरन्डा वा प्रदक्षिणापथको व्यवस्था गरिएको छ। शीर्ष भागमा गजुरका बीच भागमा सिंहाकृतिहरू रहेका छन् भने माथिल्लो तलाको फेदीमा चारैतिर जनावर र पुरुष घोडचढीका आकृतिहरू उत्कीर्ण छन्। यसदेखि मुन्तिर ध्वजाहरू देखिन्छन्। मन्दिरको चारैतिर रेलिङ्ग बनाइएको छ र त्यसमाथि दियाहरू राखिएको छ। मन्दिरको वरिपरि भने मानिसका निजी घरहरू बनेको देखिन्छ। (चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)

३. पाटनको कृष्ण मन्दिर

नेपालकै प्रसिद्ध मन्दिरहरूमध्ये पाटनको कृष्ण मन्दिर पनि एक हो। यो मन्दिर १६३७ ईस्वीमा राजा सिद्धिनरसिंह मल्लले निर्माण गरेका थिए। वर्नियरका अनुसार यो मन्दिर मथुराको कृष्ण मन्दिरको प्रतिरूप हो तर नेपाली वास्तुकारले यस मन्दिरलाई मथुराको मन्दिरभन्दा पनि भव्य रूपमा बनाउन पुगेको छ। यसका साथै यस मन्दिरमा

शिखर र भारतीय मुगल वास्तु समेतको सम्मिश्रण भएको पाइन्छ *(वर्नियर, १९७८ : ६४)*। यस अर्थमा यो जटिलतायुक्त, भव्य र आर्षक मन्दिर मानिन्छ।

पाटनको कृष्ण मन्दिरको जग ढुङ्गाका तीन तहका पेटीहरूमा हालिएको छ। सबैभन्दा तलको जग ठूलो छ। बीचको अलिक सानो र सबैभन्दा माथिको सबैभन्दा सानो छ, जसमा मन्दिरको मुख्य भाग निर्माण गरिएको छ। सम्पूर्ण मन्दिरको निर्माणमा प्रस्तरको मात्र प्रयोग भएको देखिन्छ। सबैभन्दा माथिल्लो जग वा पेटीमाथि वरिपरि प्रस्तर खम्बाहरू खडा गरेर प्रदक्षिणापथ बनाउने काम गरिएको छ तर यस भुइँ तला गर्भगृहका रूपमा रहेको देखिँदैन। भुइँ तलामाथिको दोस्रो तला नै मुख्य गर्भगृह वा मूर्ति भएको पूजा कोठा हो। यस तलामा पूर्वपट्टि फर्किएको राधाकृष्णको बाँसुरी बजाएको कालो ढुङ्गाको झन्डै दुईफिटे मूर्ति स्थापना गरिएको छ। यो कोठा बाहिर चारैतिर जम्मा आठवटा स–साना गुम्बज वा बुर्जाहरू चारवटा प्रस्तर स्तम्भबाट निर्मित गरिएका छन्। यी बुर्जा र मूर्ति रहेको कोठाको बीचमा वरिपरि प्रदक्षिणापथको व्यवस्था छ। यसै तलाको वरिपरिका भित्तामा विष्णुका दशावतारहरूका दश मूर्तिहरू स्थापित गरिएका छन्। यसभन्दा माथि तेस्रो तलामा जान काठको भऱ्याङ्ग राखिएको छ। तेस्रो तलाका बीचमा शिवलिङ्गको स्थापना गरिएको छ। यसदेखि माथि चौथो तलामा कुनै मूर्ति छैन तर स्थानीय जनश्रुतिअनुसार यस तलामा सुरुसुरुमा अवलोकितेश्वरको मूर्ति राखिएको थियो। दोस्रो तलामा राधाकृष्ण र तेस्रो तलामा शिवलिङ्गको स्थापनाको कारणले वर्तमान समयमा पनि यो मन्दिर धार्मिक सामञ्जस्यताको प्रतीक हुन पुगेको देखिन्छ। यस मन्दिरमा लगाइएका प्रस्तर स्तम्भहरू दुई फिट चौडा र पाँच फिट अग्ला रहेका छन्। यी स्तम्भहरूको तल्लो भाग साधा भए तापनि शीर्ष भाग कालिगढीयुक्त छ। यस मन्दिरको तीन तला बाहेकको शीर्ष भाग सम्पूर्ण मन्दिरको एक चौथाइ भाग हुनुका साथै शिखर वा चुचुरोको रूपमा निर्मित छ। मन्दिरका ढोका र चौखटहरूमा फूलबुट्टा शैलीको कालिगढी देखिनुका साथै भुइँ तला र दोस्रो तलाको कार्नेस र दलिनहरूमा तथा बिमहरूमा समेत महाभारतसँग सम्बन्धित कथाहरू चित्रित गरिएका छन्। तीनै तलामा चार चारवटा प्रस्तर खम्बाबाट निर्मित गुम्बज आकारका प्रतिकृतिहरू निर्माण गरिएका छन्। यस्ता प्रतिकृतिहरू प्रथम र दोस्रो तलामा आठ-आठवटा र तेस्रो तलामा पाँचवटा गरी जम्मा एक्काईस (२१) वटा छन्। यी एक्काईस वटाको प्रतिकृतिहरूको शीर्ष भागमा भने सुनको मोलम्बा गरिएका अति आकर्षक गजुर देखिन्छन्। यी गजुरहरू धातुबाट बनेका गजुरहरू हुन्। मन्दिरको प्रथम तहको पेटीमा रहेको सिंढीको दायाँ-बायाँ सिंहहरू र दोस्रो पेटीको सिंढीमा शार्दूलको मूर्ति दायाँ–बायाँ राखिएको छ। मुख्य ढोका मास्तिर शिवलिङ्ग उत्कीर्ण गरिएको हुँदा यो मन्दिर शिव मन्दिर भएको भान हुन्छ तर मन्दिर अगाडि खम्बामा मानवाकृतिको गरुडको तामाको मोलम्बा गरिएको मूर्ति र मन्दिरको शीर्ष भागमा रहेको शिखरको फेदीतिर चारै कुनामा रहेका गर्जिरहेका जनावरमाथि चढेका विष्णुका धातुमूर्तिहरू तथा प्रस्तरमा कुँदिएका यिनै मूर्तिका प्रतिरूपहरूले यो मन्दिर वैष्णव मन्दिर भएको कुरा प्रष्ट पार्दछ।

यस मन्दिरमा निर्मित गजुरयुक्त २१ वटा गुम्बजहरूले निश्चित रूपमा राजपुतना, मुगल वास्तु शैलीलाई प्रतिनिधित्व गर्दछन् । हुनसक्छ यस मन्दिरको निर्माणताका यस शैलीका पारखीहरूले समेत निर्माण कार्यमा भाग लिएका हुन् । यसैगरी यस मन्दिरमा गरिएका कतिपय चित्रहरूमा समेत राजपुतना, मुगल चित्रशैलीको प्रभाव स्पष्टसँग देख्न सकिन्छ । जे भए तापनि पाटनको यस कृष्ण मन्दिरले नेपालमा प्रचलित शिखर मन्दिर वास्तुमा नयाँ आयाम थप्नुका साथै नयाँ युगसमेत प्रारम्भ गऱ्यो । यस मन्दिरको निर्माणपछि यसैको अनुकरण गर्दै अनेकौं मन्दिरहरू बने तर कसैले पनि यस मन्दिरको मौलिकताको हुबहु नक्कल भने गर्न सकेन । (चित्र नं. २ हेर्नुहोस्)

४. भक्तपुरको वत्सलादेवीको मन्दिर

भक्तपुर दरबारको स्वर्णद्वार अगाडि रहेको भूपतीन्द्र मल्लको सालिक पछाडि तथा रणजीत मल्लले सन् १७३७ मा राखेको ठूलो घण्टाको छेउमा वत्सलादेवीको प्रस्तरबाट निर्मित शिखर शैलीको मन्दिर अवस्थित छ । यस मन्दिरको निर्माण राजा यक्ष मल्लको पालामा भएको मानिन्छ भने भूपतीन्द्र मल्लले यस मन्दिरको जीर्णोद्धार गरेका थिए । वर्नियरअनुसार यस मन्दिरको शैली पूर्ण रूपमा भारतीय देखापर्दछ । साथै यस मन्दिरमा देखापर्ने प्रत्येक कुरा एवं वास्तु प्रकरण पाटनको दरबार अगाडि रहेको कृष्ण मन्दिरसित मिल्दछ । यस मन्दिरमा रहेको गजुर छेउमा राखिएका घण्टीहरू भने नेपाली तलेशैलीको वास्तुअनुरूप देखापर्दछ *(वर्नियर, १९७८ : १००)* । पाटनको कृष्ण मन्दिरभन्दा यस मन्दिरको आकृति सानो देखिन्छ भने यस मन्दिरमा रहेको प्रदक्षिणापथ पनि केही होचो एवं गहिरो गरी बनाइएको छ । यो मन्दिर वर्गाकार रूपमा तीन तहको पेटीमाथि बनाइएको छ । प्रदक्षिणापथको बाहिरी किनारामा लहरै प्रस्तर स्तम्भहरू निर्माण गरिएका छन् । पश्चिम फर्किएको गर्भगृहको द्वार अगाडि प्रस्तरका सिंढीहरू बनाइएका छन् । सिंढीहरूमा संरक्षक द्वारपालका रूपमा विभिन्न जनावर एवं जोडी हात्तीका मूर्तिहरू रहेका छन् । गर्भगृहमाथि पाटनकै कृष्ण मन्दिरको शैलीमा चारैतिर प्रस्तरका चार खम्बाहरूबाट स–साना गुम्बजहरू बनाइएको छ । यी गुम्बजहरू गजुरयुक्त छन् । यिनै गुम्बजहरूको मध्य भागबाट वर्गाकार स्वरूपको मास्तिर क्रमश: सानो हुँदै गएको शिखर बनाइएको छ जसको शीर्ष भागमा घण्टाकार बीजापूरक वा गजुर र छत्र रहेको छ । गर्भगृहको माथिको शिखरको फेददेखि टुप्पासम्म चारैतिर ठाडा तह (Projection) हरू बनाइएका छन् । यस मन्दिरको तल्लो पेटीको सतहमा भूपतीन्द्र मल्लद्वारा राखिएको एउटा घण्टा छ । यस घण्टालाई कुकुर रुने वा कुकुर भुक्ने (Dog Weeping or Dog Barking) घण्टा भन्ने गरिन्छ । यो घण्टा बजेपछि कुकुरहरू रुने गर्दछन् भन्ने लोकोक्ति छ । वत्सलादेवीलाई पार्वतीको अर्को रूप मानिन्छ । यो मन्दिर देवी मन्दिर भएतापनि मन्दिरको माथिल्लो भागमा त्रिशूलसमेत राखिएको छ । यस मन्दिरमा फर्जी झ्यालहरूसमेत बनेका छन् । यी मन्दिरमा वत्सलादेवीको प्रतीक स्वरूप प्रस्तरको कमलको पादपीठमाथि रेखात्मक कुँदाइ गरिएको छ । (चित्र नं. ३ हेर्नुहोस्)

५. स्वयम्भूको प्रतापपुर र अनन्तपुर

काठमाडौंभित्र पर्ने स्वयम्भू डाँडामा रहेको स्वयम्भू चैत्यको दाक्षिण-पूर्वी कुनामा प्रताप मल्लद्वारा निर्मित प्रतापपुर र अनन्तपुर भनिने दुईटा शिखर शैलीका मन्दिर रहेका छन्। उत्तरपट्टिकोलाई अनन्तपुर र दक्षिणपट्टिको लाई प्रतापपुर भनिन्छ। यी दुवै शिखर शैलीका मन्दिरहरूको निर्माण वि. सं. १७१२ मा भएको थियो *(बज्राचार्य, २०२७ : २१८)*। प्रतापपुर प्रतापमल्लको नामबाट र अनन्तपुर उनकी रानी अनन्तप्रियाको नामबाट राखिएको नाम हो। मन्दिरभित्र बौद्ध धर्मका सम्वर र खड्ग योगिनीको दृश्य मूर्ति स्थापना भएको मानिन्छ।

यी मन्दिरहरूको निर्माणशैली पाटनको महाबौद्धको मन्दिरशैली अनुरूप रहेको छ तर पाटनको महाबौद्धको मन्दिरमा झैं यिनीहरूमा कलात्मकता भने पाइँदैन। यी दुवै मन्दिरहरू भुइँदेखि झन्डै तीन फिट अग्ला पेटीहरूमाथि बनाइएका छन्। प्रतापपुरको मुख्य द्वार उत्तरतर्फ फर्केको छ भने अनन्तपुरको मुख्य द्वार दक्षिणाभिमुख रहेको छ। यी दुवै मन्दिरहरूमा रहेका ढोकाहरू काठबाट निर्मित छन्। ढोकाका खापा पनि आँखीझ्यालको स्वरूपमा काठबाटै निर्मित गरिएका छन्। मन्दिरको अन्य सबै भाग ईट र प्रस्तरबाट बनेको पाइन्छ। शिखर शैलीअन्तर्गत 'पञ्चरथ पद्धति' अनुसार यी मन्दिरहरूको गर्भमाथिको शिखर निर्माण गरिएको छ। गर्भमाथिको शिखरमा तलदेखि माथिसम्म ठाडा तहहरू बनाइएका छन्। माथ्तिर चुलिँदै गएका यी मन्दिरका शिखरहरूको सबैभन्दा माथिल्लो भागमा कमल, आमलक र गजुर बनाइएको छ। आमलक र गजुर पित्तलका रहेका छन्। यी मन्दिरहरूको गर्भगृहको ढोकासम्म पुग्न ढोका अगाडि दुई प्रस्तर स्तम्भहरूका आधारमा सानो बुर्जा बनाइएको छ जसमाथि गजुर पनि राखिएको छ। यिनै आधारमा स्तम्भको मध्यभागबाट गर्भ द्वारसम्म पुग्ने सिंढी बनाइएको छ। वास्तवमा गर्भद्वार अगाडिका दुई स्तम्भमा आधारित यी बुर्जाहरू मण्डप वास्तुका नक्कल हुन्। मन्दिरहरूको प्रवेशद्वार बाहेक अन्य तीनतिर पनि साना शिखर शैलीकै मन्दिरका स्वरूपहरू बनाएर खापाको आकार प्रदान गरिएको छ। यस्ता खापाहरूमा भने तान्त्रिक देवदेवीका मूर्तिहरू रहेका छन्। अनन्तपुर मन्दिरको अगाडिपट्टि रहेको शिखर शैलीको गवाक्षमा भने बुद्धको प्रतिमा राखिएको छ। यस बाहेक यी मन्दिरको गर्भगृहको प्रवेशद्वार नजिकै बरन्डामाथि समेत केही ठूला आकृतिका देवमूर्तिहरू राखिएका छन्। यी मन्दिरका सिंढीको दुवै छेउमा संरक्षकका रूपमा शार्दूलका मूर्तिहरू देखिन्छन्।

६. पाटनको च्यासिंदेग

पाटन दरबार क्षेत्रमा रहेको मङ्गलबजारमा शिखर शैलीमा बनेको एउटा मन्दिर छ, जसलाई 'च्यासिंदेगल' पनि भनिन्छ। स्थानीय भाषामा च्यासिंको अर्थ 'आठकुने' हुने भएकाले र यो मन्दिर पनि आठकुने स्वरूपकै भएको हुँदा यसको स्वरूपअनुसार यसलाई स्थानीय रूपमा च्यासिंदेग भनिएको हो। यो मन्दिर सन् १७२३ मा सिद्धिनरसिंह मल्लकी नातिनी र योगनरेन्द्र मल्लकी छोरी योगमतिद्वारा निर्मित मन्दिर हो। वर्नियरका अनुसार यस मन्दिरको वास्तुशैली भारतीय भए तापनि यस ढाँचाका मन्दिरहरू भारत र नेपाल दुवैमा ज्यादै कम

छन् *(वर्नियर, १९७८ : ५९)*। यो मन्दिर यसका प्रस्तरहरूमा देखिने उन्नत कालिगढीका निम्ति प्रसिद्ध छ। यस बाहेक यस मन्दिरमा नेपाली तले शैलीका मन्दिरहरूको थोरै मात्रामा पनि प्रभाव पाइँदैन। पाटनको कृष्ण मन्दिरझैं यो मन्दिर पनि प्रस्तर प्रयोगबाट बनेको मन्दिर हुनाका साथै भुइँबाट चार–चार फिट अग्ला उचाइका जम्मा चार तहका प्रस्तर पेटीहरूमाथि बनाइएको मन्दिर हो। पेटीमा पूर्वपट्टिबाट प्रस्तरको साँघुरो सिंढी बनाइएको छ। यस सिंढीमा मन्दिर रक्षकका रूपमा सबैभन्दा तल प्रस्तरबाट बनेका चार फिट अग्ला दुई सिंहहरू राखिएका छन् भने सबैभन्दा माथिल्लो सिंढीमा धेरै हात भएका दुईटा राक्षसी आकृतिका मूर्ति राखिएका छन्। सिंढीका प्रस्तरहरूसमेत 'दोहोरो रेखांकन' पद्धतिद्वारा कालिगढी गरिएका छन्। खासगरी प्रत्येक तहका माथिल्ला र तल्ला सिंढीहरू यसप्रकारको कालिगढीयुक्त छन्। पेटीका तहहरू तलदेखि मास्तिर समानुपातिक रूपमा सानो बनाइएका छन्। सबैभन्दा माथिल्लो पेटीमा रहेको गर्भगृहको वरिपरि प्रदक्षिणापथ बनेको छ। यो प्रदक्षिणापथलाई प्रस्तर स्तम्भहरूद्वारा घेरिएको छ। यस प्रदक्षिणापथमा रहेका स्तम्भहरूको फेदतिर प्रतीकात्मक एवं चित्रात्मक कालिगढी गरिएको छ। कतिपय ठाउँमा 'कल्पलता' का चित्रहरू बनाइएका छन्। कतिपय स्तम्भका फेदहरूमा 'सिंहाकृति' वा दुईमुखे सिंहाकृति बनाइएको पाइन्छ। यो मन्दिर जम्मा तीन तलामा बनेको छ। पहिलो तलामा भएका पूर्व र पश्चिमका ढोकाहरू बाहेक अरू ६ ढोकाहरू भने फर्जी स्वरूपमा बनाइएको छ। पूर्वपट्टि र पश्चिमपट्टिका ढोका काठबाट बनेका छन् जसमा अत्यधिक कालिगढी गरिएको छ। मन्दिरका आठै कुनाहरूमा जोडा-जोड गरी जम्मा १६ वटा अरू फर्जी झ्यालहरू बनाइएको देखिन्छ। यी झ्यालहरू काठका जालीद्वारा झ्यालहरूका नक्कलका रूपमा बनेका छन्। यस बाहेक यस तलामा रहेका आठ कुनामा आठवटा शिखर आकृतिका बुर्जाहरू बनाइएका छन् जसमाथि गजुरसमेत राखिएको छ। यसैगरी दोस्रो तलाको चारकुनाहरूमा पनि चारवटा शिखरयुक्त बुर्जाहरू बनाइएको छ। यिनीहरूमा समेत गजुर राखिएको छ। यी १२ वटै शिखर बुर्जाका गजुरहरू भने प्रस्तरबाट निर्मित छन्। मन्दिरको दोस्रो तला धार्मिक क्रियाकलपाका लागि प्रयोगमा ल्याइन्छ। यस तलाको वरिपरि पनि पहिलो तलाझैं प्रदक्षिणापथको निर्माण गरिएको छ।

मन्दिरको तेस्रो तला वा तह प्रयोगमा नल्याइने तह हो। यो तह मुख्य शिखरको तह हो जो क्रमशः उँभोतिर साँघुरो हुँदै गएको छ। यसका वरिपरि धनुषाकार खापाहरू बनाइएको छ। यी खापाहरूको स्वरूप तल्लो तलामा भएका खापाहरूझैं भए तापनि यिनीहरूको आकार भने केही सानो छ। यस मन्दिरको शिखर भाग भने इँटाबाट बनाइएको छ र यसको शीर्ष भाग प्रस्तरबाटै बनाइएको छ। यस भागमा अनेकौं देवदेवीका मूर्तिहरू पद्मासनमा बसेका देखिन्छन्। शिखरको अन्तिम भागमा राखिएको गजुर भने मोलम्वा गरिएको आकर्षक देखिन्छ। यस मन्दिरका कतिपय प्रस्तरहरूमा गरुड, नाग तथा सर्पद्वारा राक्षसको नाश आदिको दृश्य भारतीय कतिपय यस प्रकारका मन्दिरहरूमा कुँदिएका ढाँचाहरूसँग मिल्दाजुल्दा देखिन्छन् *(वर्नियर, १९७८ : ६१)*। समष्टिमा पाटनको एक्काईस

गजुरयुक्त कृष्ण मन्दिरझैं १३ गजुरयुक्त यो मन्दिर पनि नेपाली शिखर वास्तुकलाको उत्कृष्ट नमुना हो ।

७. पाटनको जगतनारायण मन्दिर

जङ्गबहादुर राणका भाइ जगतशम्शेर राणाद्वारा वि. सं. १९१० मा पाटनको 'शंखमुल' मा शिखर शैलीमा जगतनारायणको मन्दिर बनाइएको हो । यस अर्थमा यो मन्दिर आधुनिक युगमा बनेको शिखर शैलीको मन्दिर हो । यो मन्दिर कमलपत्रका आकृतिमा निर्माण गरिएका तीन तहका प्रस्तर पेटीहरूमाथि निर्माण गरिएको छ । प्रस्तर र ईटाहरूका माध्यमवाट मात्र यस मन्दिरको सम्पूर्ण आकृति निर्मित छ । पेटीको तेस्रो तहमाथि अवस्थित मन्दिरको गर्भगृहको मूल ढोका पूर्वानुभिमुख रहेको छ । यो मुख्य द्वारसम्म पुग्न यस अगाडि प्रस्तरको सिंढी निर्माण गरिएको छ जसका दुवैतिर द्वारपालका रूपमा सिंहका मूर्तिहरू राखिएका छन् । मुख्य द्वारको दायाँ–बायाँ सिंहमूर्तिहरूका छेउछेउमा प्रस्तरका स्तम्भहरू बीच ठूला-ठूला घण्टाहरू समेत झुन्ड्याइएको छ । यस मन्दिरको गर्भगृहको चार दिशामा रहेका ढोका अगाडि प्रस्तरका चार स्तम्भहरू जोडेर मण्डपको स्वरूप बनाइएको छ जसमाथि वर्गाकार रूपमा चारैपट्टि वुर्जाहरू बनाइएको छ । वुर्जाहरूको शीर्ष भागमा घण्टा, आमलक, गजुर र छत्रको निर्माण गरिएको छ । चार दिशाका चार मण्डपहरूमाथि बनाइएका यी वुर्जाहरूको मध्य भागमा धनुषाकार खापाहरू बनाई त्यसभित्र विष्णुका चतुर्वाहु मूर्ति समेत राखिएको छ । गर्भगृहमाथि वुर्जाहरूको बीचवाट मास्तिर चुलिँदै गएको शिखर बनाइएको छ । यस शिखरको स्वरूप पिरामिड आकृतिको नभएर यसको बीचको भाग थोरै मात्रामा गुम्वज आकृतिको बनाइएको देखिन्छ । यस गुम्वज आकृतियुक्त शिखरको शीर्ष भागमा दुई तहमा आमलक र त्यसभन्दा मास्तिर धातुको गजुर राखिएको छ ।

जगत्नारायणको यो मन्दिर शिखर शैलीअन्तर्गत पञ्चरथ पद्धतिवाट निर्माण गरिएको छ । यसका गर्भगृहका ढोकाहरू भने काठबाट बनाइएका छन् । पूर्वतर्फको मूल प्रवेशद्वारमाथि अर्धगोलाकार तोरण समेत राखिएको देखिन्छ । यस तोरणको मध्य भागमा चतुर्बाहु विष्णु, शंख, चक्र, गदा, पद्म सहित गरुडमाथि विराजमान देखिन्छन् । तोरणको अन्य भागमा गोही, फूलबुट्टा, लहरा आदि उत्कीर्ण गरिएका छन् । मुख्य द्वाराका अगाडि ठूलो प्रस्तर स्तम्भमा गरुडको धातुको ढलौट मूर्ति लगायत आँगनमा नै अरूतिर हनुमान, गणेश, सीता, राम, लक्ष्मण, हरि आदिका मूर्ति राखिएको देखिन्छ । जसले यस मन्दिरको सम्पूर्ण क्षेत्र नै वैष्णव क्षेत्र बनाएको भान हुन्छ । मन्दिरको गर्भगृहमा पनि शंख, चक्र, गदा, पद्मयुक्त चतुर्वाहु विष्णुको मुकुट र गरगहनाले सुशोभित मूर्तिको स्थापना गरिएको छ । मन्दिरको वाहिरी भागमा भने चोसाकार, ठाडा तहहरू गर्भगृहदेखि माथिसम्म नै बनाइएको देखिन्छ । (चित्र नं. ४ हेर्नुहोस्)

८. जनकपुरको जानकी मन्दिर

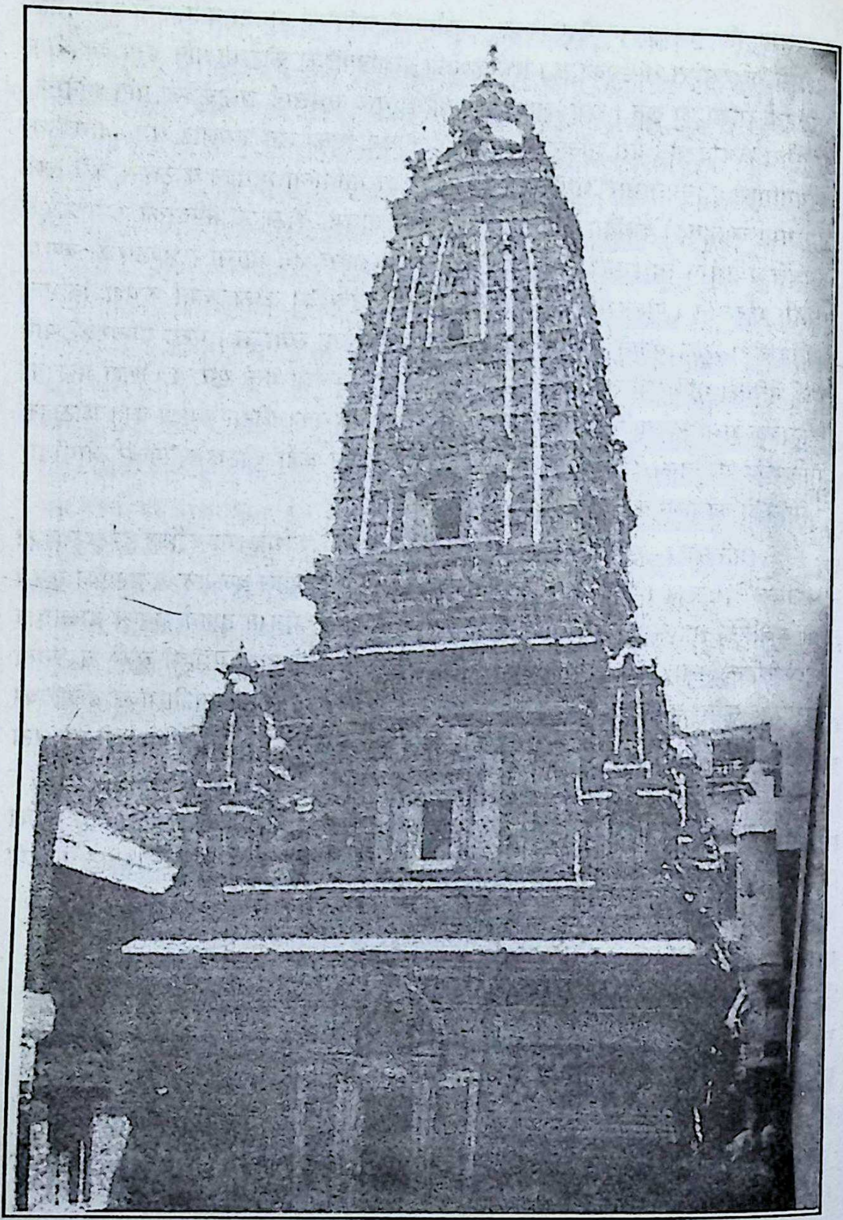
"जानकी दरवार" भनिने जानकी मन्दिर जनकपुर नगरपालिका वडा नं. १० मा अवस्थित छ । मिथिला महात्म्यअनुसार सन्त सुरकिशोर दासले सर्वप्रथम हाल यो मन्दिर

रहेको स्थानमा रामायण कालमा सीताजीको पुरानो महल रहेको कुरा सपनामा थाहा पाएका थिए । त्यसैले सुरकिशोर दासले यस स्थानमा एउटा सानो 'झोपडी' आकारको 'जानकी मन्दिर' बनाए र यहाँ पूजा उपासना सुरु गरे । सुरकिशोर दासपछि, उनका शिष्य प्रयाग दास यस जानकी मन्दिरको महन्त बने र उनकै पालामा मकवानपुरका राजा माणिक सेनले वि. सं. १७८४ मा यस मन्दिरको दर्शन गरी करीब १४० विघा जति जग्गा मन्दिरलाई दान दिएको कुरा हाल मन्दिरका महन्तसँग रहेको लालमोहरबाट थाहा हुन्छ । वि. स. १७९० ताका मकवानपुरे राजा हेमकर्ण सेनले यस मन्दिरको गुठी जग्गाको सीमाना छुट्याउने काम गरेका थिए भन्ने कुरा वि. सं. १८६७ सालमा राजा गीर्वाणयुद्धविक्रम शाहको एकीकरण पश्चात् श्री ५ महाराजाधिराज पृथ्वीवीरविक्रम शाहबाट पनि यस जानकी मन्दिरको जग्गालाई 'कुश विर्त्ताका' रूपमा थमौती गरेको देखिन्छ तर यति हुँदाहुँदै पनि यस मन्दिरको वर्तमान स्वरूप भने त्यसताकासम्म बनिसकेको थिएन । उन्नाईसौं शताब्दीको अन्तिम छेकतिर भारतको टिकमगढका नि:सन्तान राजा प्रतापसिंह र उनकी रानी वृषभानुकुमारी दर्शानार्थ यस मन्दिरमा आइपुगेका थिए । यस मन्दिरमा दर्शन गरेपछि, उनीहरूलाई सन्तान प्राप्त भएकाले सन् १८९५ देखि उनीहरूले राजकीय खर्चबाट यस मन्दिरको निर्माण कार्य सुरु गरी १२ वर्ष लगाएर हालको जानकी मन्दिरको निर्माण पूरा गरेका थिए । वि. सं. १९९० सालको भूकम्पमा यो मन्दिर क्षतिग्रस्त हुन पुगेको थियो । वि. सं. २०३२ सालमा 'जानकी मन्दिर' जीर्णोद्धार समिति गठन गरिएको थियो जसले यस मन्दिरलाई जीर्णोद्धार गऱ्यो ।

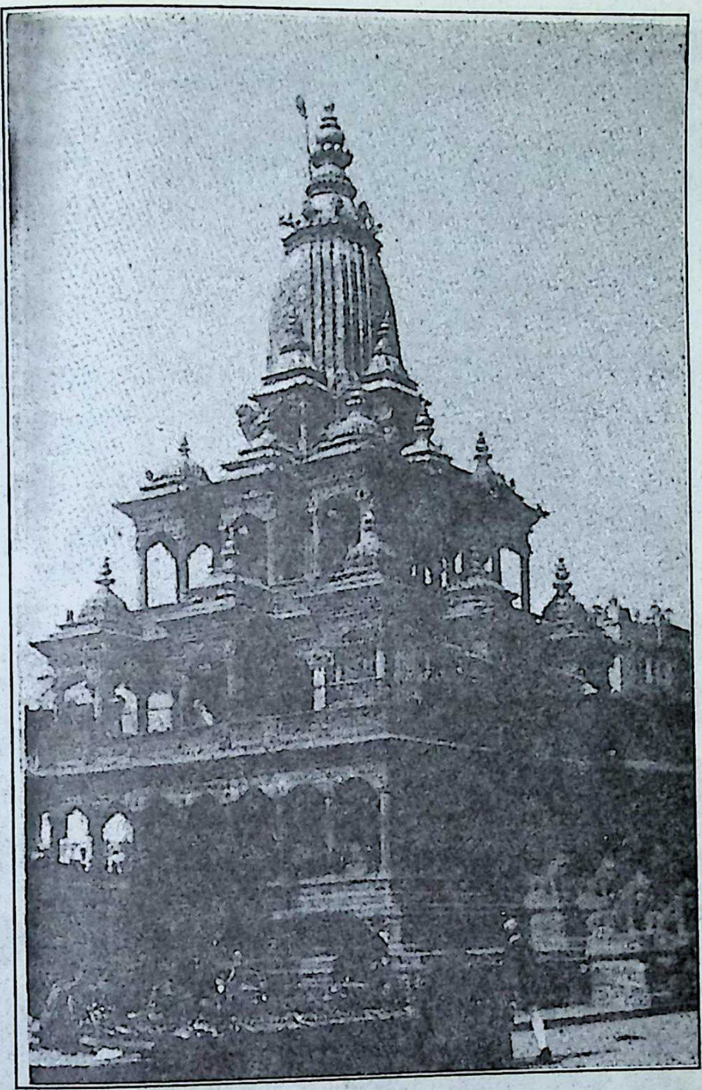
जानकी मन्दिरको वास्तु शैली मिश्रित वास्तु शैली हो । यस मन्दिरको निर्माणमा राजपुत शैली र मुगल शैलीको प्रयोग भएको पाइन्छ । यस अर्थमा यो मन्दिर गुम्वज र शिखरशैलीको विशिष्ट मिश्रित स्वरूप हो । मन्दिरको कुल परिधि ४८६० वर्ग फिट रहेको छ भने मन्दिरको कुल उचाइ ५० फिट रहेको छ । यस मन्दिरको निर्माण दुई तलामा गरिएको छ । भुइँ तलासमेत तीन तलामा र यसमा जम्मा ६० वटा कोठाहरू रहेका छन् । पूर्व फर्काएर बनाइएको यस मन्दिरको मुख्य द्वार पनि पूर्वपट्टिबाटै बनाइएको छ । सम्पूर्ण मन्दिर प्रस्तर नै प्रस्तरबाट निर्माण गरिएको छ । प्रवेशद्वारको भित्रपट्टिको माथिल्लो भागमा गणेशको मूर्ति र अष्ट मङ्गलका चित्रहरू बनाइएका छन् । प्रवेशद्वारबाट भित्र पस्नेबित्तिकै अगाडिपट्टि ठूलो चोक बनाइएको छ । यसै चोकको चारैतिर सत्तल आकारका मन्दिरका लङ्गहरूको निर्माण गरिएको छ । यी चारैतिरका लङ्गहरूमा स–साना कोठाहरू बनाइएका छन् चोकको मध्यमा गर्भ र मण्डप बनाइएको छ । गर्भगृहको चारैतिर खोपाहरू बनाइएका छन् । गर्भको ढोका पनि पूर्वतर्फ नै रहेको छ । गर्भको माथिल्लो भाग पनि 'गुम्वज शैली' बाट बनाइएको छ । झ्वाट्ट हेर्दा गुम्बजको कारणले गर्भगृह बेग्लै मन्दिर जस्तो देखापर्दछ । गर्भगृहको दक्षिणपट्टि हनुमानको मूर्ति स्थापना गरिएको छ तर उत्तरपट्टिको क्षेत्र खाली छ । गर्भगृहको अगाडिपट्टिको भागमा स्तम्भहरू खडा गरिएका छन् । यस्ता स्तम्भहरू 'फूलबुट्टा शैली' बाट आकर्षक तुल्याइएका छन् । गर्भगृहको वा मण्डपका भित्ताहरूमा भित्रपट्टि रामकथासँग सम्बन्धित चित्रहरू चित्रित छन् । गर्भको ढोका चाँदीको पाटाले ढाकिएको छ

र त्यसमा पनि फूलबुट्टाहरू कुँदिएका छन् । गर्भगृहको माथिल्लो भागमा बनाइएको गुम्बजमाथि विशाल गजुरसमेत राखिएको छ । गर्भगृहभन्दा पछाडिपट्टिका कोठामा पनि अन्य देवदेवीका मूर्तिहरू राखिएका छन् । राम–जानकीको प्रतिमायुक्त गर्भलाई 'अष्टकुञ्ज' पनि भनिन्छ । भूमिगत रूपमा पनि यस मन्दिरमा दुई कोणहरू बनाइएका छन् जसलाई राम–जानकीको 'सयनागार' र 'स्नानागार' भन्ने गरिन्छ । मन्दिरका माथिल्ला भागका कोठाहरू कुनै खास प्रयोगमा ल्याइएको देखिंदैन तर भुइँ तलाका पूर्वी भागमा कोठाहरू मन्दिरको कार्यालयको निमित्त प्रयोगमा ल्याइएका छन् । दक्षिणपट्टिका कोठाहरू भने भान्सा र भण्डारका रूपमा प्रयोग गरिन्छन् । पश्चिमपट्टिका कोठाहरूमा र उत्तरपट्टिका कोठाहरूमा क्रमश: विभिन्न मूर्तिहरू राख्नुका भजन, प्रवचन आदिका लागि प्रयोगमा ल्याइन्छ । मुख्य मन्दिरको साथै पूर्वी भागको माथिल्लो तला र पहिलो तलालाई 'शिश महल' भन्ने गरिन्छ । शिश महलका कोठाहरू भव्य रूपमा निर्माण गरिएका छन् । शिश महलका कोठाहरूमध्ये केही कोठाहरू मन्दिरका महन्तको आवासका रूपमा रहेका छन् भने केही कोठाहरू मन्दिर जीर्णोद्धार समितिको कार्यालयका निम्ति प्रयोग भएको पाइन्छ ।

मन्दिरको उत्तरपट्टि पनि प्रवेशद्वार राखिएको छ । प्रवेशद्वारमा दुईतिर दुईटा सिंहका मूर्तिहरू देखिन्छन् । मन्दिरको उत्तर–दक्षिणको भागमा विशाल बुर्जाहरू बनाइएका छन् । यी बुर्जाहरू झ्यालयुक्त छन् । यस्ता झ्यालहरूको मध्य भागमा ढुङ्गाकै झ्याल आकारका आकृतिहरू बनाइएका छन् । प्रत्येक दुई ठूला बुर्जाका बीचको भागमा लहरै स–साना बुर्जाहरू समेत बनाइएका छन् । साना-ठूला सबै किसिमका बुर्जाहरू माथि गजुर आकृतिको टुप्पो बनाइएको छ । मन्दिरको सबैभन्दा माथिल्लो भागमा जम्मा सबैतिर गरी १२ वटा ठूला-ठूला बुर्जाहरू बनाइएका छन् । मन्दिरको निर्माण गर्दा प्रस्तर लगायत इँटा, सुर्की र चुनको प्रयोग गरिनुका साथै जीर्णोद्धार गर्दाताका सिमेन्ट, ढुङ्गा आदिको समेत प्रयोग भएको पाइन्छ । मन्दिरकै एउटा हिस्साका रूपमा मन्दिरको उत्तरपट्टि एउटा 'विवाह मण्डप' निर्माण गरिएको छ । (चित्र नं. ५ हेर्नुहोस्)



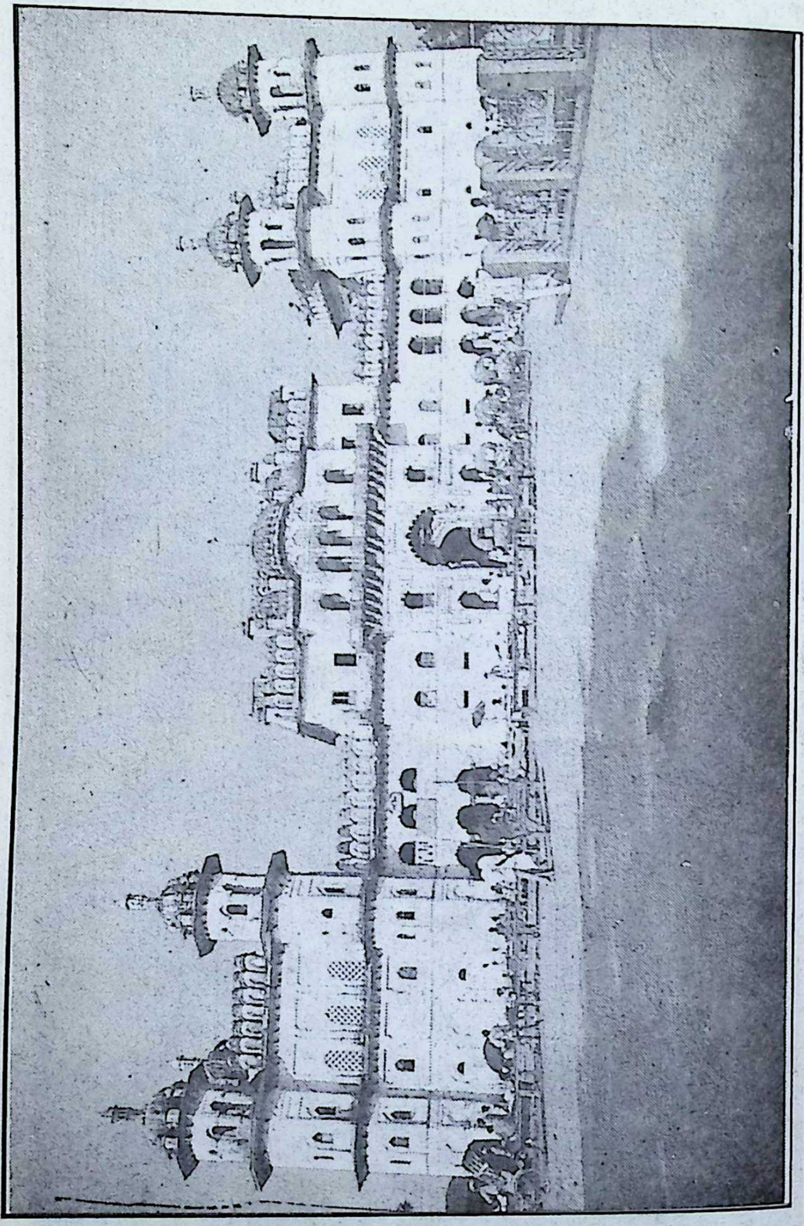
१. महाबौद्ध पाटन



२. पाटनको कृष्ण मन्दिर

३. वत्सलादेवीको मन्दिर भक्तपुर

४. पाटनको जगत्नारायण मन्दिर पाटन



५. जनकपुरको जानकी मन्दिर

अध्याय–दस

दरबार वास्तुकला

राजतन्त्रको उद्‌भवताकादेखि नै राजा वा रजौटाहरूका निमित्त वस्ने घर वनाउने सिलसिलावाट नै दरवार वास्तुकलाको सिलसिला पनि सुरु भएको हो । यस अर्थमा नेपाल उपत्यकामा र अन्य क्षेत्रमा समेत राजतन्त्रको उदयसितै दरवार वास्तुकलाका प्राचीनता गाँसिएको छ भन्नुमा स्वाभाविक देखिन्छ । साहित्यिक स्रोतहरूले पनि गोपाल, महिषपाल, किराँत लगायत जनकपुरका विदेहहरू तथा कपिलवस्तुका शाक्य राजाहरूको बारेमा विवरण दिएका छन् । यस्ता राजाहरूमध्ये कतिपय राजाहरू त प्रसिद्ध र ख्यातिप्राप्त नै थिए । यी राजाहरूले वस्ने राजदरवार पनि भव्य एवं विशेष वास्तु प्रणाली अन्तर्गतका थिए होलान् भन्ने कुरामा अत्युक्ति हुने छैन । साहित्यिक स्रोतहरूले विवरण पेस गरेका सबै राजा, रजौटाका वस्ने दरवारहरू के-कस्ता थिए वा यिनीहरूको वास्तु शैली कस्तो थियो, यकिन भन्न नसकिए तापनि हालसम्म भएका केही पुरातात्त्विक उत्खननहरूले ईसापूर्व कालतिर नै नेपालको तराई क्षेत्रमा भव्य दरवारहरू भएको साक्ष्य पेस गरेका छन् । तिलौराकोटमा भएको उत्खननवाट 'चतुष्शाला पद्धति' मा निर्माण गरिएको तथा चारैतिर वरण्डायुक्त घर र वीचमा आँगन राखेर बनाइएको दरवारको वारेमा जानकारी हुन पुगेको छ *(रिजाल, १९७९ : ३३)* । यसैगरी किराँत राजा पटुकले सोमवंशी राजपुतहरूको आक्रमणको डरले गर्दा गोकर्णको आफ्नो दरवार छोडेर शंखमूलपारि अर्को दरवार वनाइएको विवरण समेत साहित्यिक स्रोतहरूले दिएका छन् *(राइट, १९७२ : १२४-३३)* । यस प्रकार ईसापूर्वताकादेखि नै नेपालको तराई क्षेत्र र नेपाल उपत्यकामा राजदरवार वास्तु निर्माणको सिलसिला सुरु भइसकेको देखिन्छ । यसबाहेक नेपाल उपत्यकामा लिच्छवियुगको थालनी भएयता भने अभिलेखात्मक स्रोतहरू एवं साहित्यिक स्रोतहरूले लिच्छवि राजाहरूको भव्य राजदरवारको उल्लेख गरेको पाइन्छ । खासगरी लिच्छवि राजाहरूको 'मानगृह', 'कैलाशकुट' र 'भद्राधिवास भवन' जस्ता दरवारहरूको उल्लेख यस्ता स्रोतहरूले गरेका छन् ।

लिच्छवि दरबारहरूको परिचयात्मक अध्ययन

१. मानगृह

लिच्छवि अभिलेखहरूमा उल्लिखित सबैभन्दा पुरानो लिच्छवि राजदरबार मानगृह हो । यस दरबारको उल्लेख त्यसताकाका २७ अभिलेखहरूमा उल्लेख भएको पाइन्छ *(बज्राचार्य, २०३० : ९१-४४९)*। राजा मानदेवदेखि राजा भीमार्जुनदेवसम्मले यसै दरबारबाट शासन चलाएको मानिन्छ तर मानगृहको पहिलो चर्चा परेको अभिलेख वसन्तदेवको सम्वत् ४२८ को आदिनारायण थानकोट अभिलेख हो *(ऐजन)* पछि राजा अंशुवर्माले बेग्लै कैलाशकुट भनिने दरबार बनाए तापनि अंशुवर्मा पछिका लिच्छवि शासकहरूले भने मानगृह राजदरबारबाटै शासन गरेको तथा राजाज्ञाहरू प्रशारण गरेको देखिन्छ । यस ऐतिहासिक प्रसङ्गले मानगृह भव्य र आकर्षक हुनुका साथै पछिसम्म शासन गर्ने लिच्छवि राजाहरूले मन पराएको देखिन्छ तर यति हुँदाहुँदै पनि मानगृहको आकृति स्वरूप वा वास्तु शैली के-कस्तो थियो त्यसबारे कुनै स्रोतहरूमा पनि चर्चा पाइँदैन । बनर्जीका अनुसार ललितपुरका मल्ल राजाहरूको अभिलेखमा "मानिङ्गल्याधिपति" भन्ने उपाधि मल्ल राजाहरूले लिएको देखिन्छ । जसको अर्थ "मानिङ्गल्या' का अधिपति भन्ने हुन्छ । अभिलेखको यो वाक्यांश मानगृहकै अपभ्रंशका रूपमा प्रयोग भएको हुनसक्छ । यस बाहेक पाटनका मल्ल राजाहरूको दरबार मङ्गल बजारमा हुनु र यस क्षेत्रबाट छैठौं शताब्दीको राजा शिवदेवको अभिलेख प्राप्त हुनुले पनि मानगृह यसै भेगमा हुनसक्ने कुरा इङ्गित गर्दछ *(बनर्जी, १९८० : ६५-६६)*। हालै ज्ञात हुन आएका दुईथरि संक्षिप्त गोपाल वंशावलीहरूले समेत मानगृह दरबारको वर्णन गर्दै "यो दरबार नेपालमा सबभन्दा उत्तम भएको तथा सातत‌ले स्वरूपको, दुईटा पानीयुक्त नहर (Moat) ले घेरिएको र चारवटा घेरा भएको" थियो भन्ने विवरण दिएका छन् *(बज्राचार्य, १९७७ : ११९/ रेग्मी, २०४६ : ४)* । यस विवरणलाई सत्य मान्दा मानगृह दरबार तले शैलीमा निर्मित भएको देखिन्छ ।

कतिपय विद्वान्हरूले पाटनको मङ्गल बजारसँग मानगृहलाई सम्बन्धित गरी यो दरबार पाटनमै रहेको मानेका छन् *(पन्त, २०२६ : २०३-४)*। यसैगरी पाटन मालिगाउँको नेवारी रूप 'मङ्ग' हो र यो मानगृहको अपभ्रंश रूप हो भनेर ठाकुरलाल मानन्धरले मानगृह मालिगाउँमा रहेको अनुमान गर्नुभएको छ । *(मानन्धर, २०३० : ९)*। रेग्मीका अनुसार मानगृह दरबारबाट १३६ वर्षसम्म लिच्छवि राजाहरूले शासन चलाएका थिए *(रेग्मी, २०५३ : ४८)*। कसैकसैले राजा नरेन्द्रदेवले पछि मानगृहलाई भत्काइदिएका थिए किनभने उनका विरोधीहरूले यसैमा बसी शासन गरेका थिए भनी लेखेको पाइन्छ *(उधृत, रेग्मी, २०५३ : १३३)*।

२. कैलाशकुट भवन

लिच्छविकालीन १५ अभिलेखहरूमा कैलाशकुट भवनको चर्चा पाइन्छ *(बज्राचार्य, २०३० : २९०-४८५)*। यसको सर्वप्रथम चर्चा गर्ने अभिलेख अंशुवर्माको ६०५ ईस्वीको

वुङमति अभिलेख हो *(ऐजन)* । यसपछि अंशुवर्माका प्रायजसो अभिलेखहरू कैलाशकुट भवनबाटै प्रशारित भएका देखिन्छन् । यसताकासम्म अंशुवर्माको शक्तिमा प्रशस्त वृद्धि भइसकेको थियो जसले गर्दा उनका निमित्त प्रशासनिक कार्यका लागि बेग्लै भवनको आवश्यकता पर्नु स्वाभाविक नै थियो । यी आवश्यकतालाई परिपूर्ति गर्न कैलाशकुट भवनको निर्माण गरी सन् ५९८ तिर नै यसको "द्वारोद्घाटनसमेत भएको कुरा खोपासीको अभिलेखको सन्दर्भले देखाउँदछ *(ऐजन २७४)* । यस अभिलेखमा द्वारोद्घाटन, कैलाश यात्राका निमित्त जनैपिच्छे पचासवटा सेता जातको माटो (कमेरो) का डल्ला ल्याउने आदेशका साथै "सबै कामका लागि एउटै 'मानद्वार' हुनेछ भनेर शिवदेवले आदेश जारी गरेको देखिन्छ । टन्डनअनुसार त्यस अभिलेखमा प्रयोग गरिएको द्वार शब्दले राजप्रसादलाई बुझाउने तथा मल्ल र शाहकालसम्म पनि राजप्रसादलाई द्वारको पयार्यवाची मानिने कुरा गरिन्थ्यो *(टन्डन, २०३६ : १४, राजवंशी, २०३५ : ७)* । त्यस अभिलेखले जनाएअनुसार प्रत्येक व्यक्तिले ल्याउने पचासवटा सेता माटाका डल्ला निश्चित रूपमा निर्माण कार्यका लागि मात्र हुनसक्ने देखिन्छ । ईस्वी ५९८ मै निर्माण वा द्वारोद्घाटन भएको यो कैलाशकुट भवनबाट ईस्वी ६०५ देखि मात्र किन अभिलेख प्रसारित गरिए भन्ने कुराको जवाफमा शिवदेव प्रथमको मृत्युपछि मात्र अंशुवर्माले सोझै शासकका रूपमा कैलाशकुट भवनबाट आज्ञा प्रसारण गरेको देखिन्छ । सन् ६०५ अघिसम्म शिवदेव प्रथमको मृत्यु नभइसकेको हुनाले अंशुवर्माले कैलाशकुट भवनबाट आज्ञा प्रसारित गरेर त्यसताका मानगृहबाटै राजा शिवदेवले आदेश प्रसारित गरिरहेको देखिन्छ ।

यस दरबारको नाम कैलाशकुट किन रह्यो भन्नेबारे विभिन्न मतहरू पाइन्छन् । सबैभन्दा वास्तविकताको नजिक रहेको मत के देखिन्छ भने यो दरबार शास्त्रहरूमा वर्णित विभिन्न वास्तु शैलीमध्ये "कैलाश" वास्तु शैलीमा बनेको थियो । त्यसैले यसको नाम कैलाशकुट भवन रहन गएको हो । पुराणहरूमा बैराज, पुष्य, कैलाश, मालक, त्रिपिष्ट आदि वास्तु शैलीको वर्णन पाइन्छ । खासगरी गरुड पुरण, अग्नि पुराणहरूमा वास्तु शैलीको स्पष्ट वर्णन गरिएको छ *(भट्टाचार्य, १९६२ : ३५–७८)* । अर्को तर्कअनुसार अंशुवर्मा पशुपतिनाथका भक्त भएका हुनाले आफ्ना नामका पछाडि "पशुपतिनाथको पाउको अनुग्रह" पाएको भनी लेखाउने शैव देवदेवतालाई गुठी राखिदिने, शिलालेखहरूको शीर्ष भागमा शैव चिन्ह खासगरी साँढे अंकित गराउने, शिवभक्त भएका हुनाले नै आफ्नो दरबारको नाम पनि कैलाशसित सादृश्य गराएर राखेका हुन् *(टन्डन, २०३६ : १५)* ।

कैलाशकुट भवन अंशुवर्माकै पालामा बनेको थियो अंशुवर्मापछि राजा हुने नरेन्द्रदेवले ईस्वी ६७१ देखि मात्र पहिलो पल्ट, अर्को दरबार भद्राधिवास भवनबाट आदेश प्रसारित गरेको कुरा थाहा हुन्छ । भद्राधिवास दरबारबाट प्रथम पल्ट राजा नरेन्द्रदेवले आदेश प्रसारित गरेको कुरा सम्वत् ९५ (ईस्वी ६७१) को च्यासल टोल अभिलेखमा परेको छ । ईस्वी ६४३ देखि ६७० सम्मका नरेन्द्रदेवका सबै आदेशहरू कैलाशकुट भवनबाटै प्रसारित गरिएका छन् । ईस्वी सम्वत् ६४६ मै नेपालको बाटो भई भारत जाने चिनियाँ दूत वाङ हुएन सेले त्यसबेला नेपालमा रहेको राजदरबारको वास्तुस्थितिसम्बन्धी वर्णन गरेको हुनाले उनले वर्णन गरेको दरबार

कैलाशकुट भवन सिवाय अरू कुनै हुन नसक्ने कुरा देखापर्दछ। चिनियाँ यात्रीले वर्णन गरेअनुसार कैलाशकुट भवनको वास्तुलैशी एवं स्वरूप निम्नप्रकारको थियो–

नेपालको राजधानीमा तलैतला परेको एक भवन छ, जुन भवन ८० प्यू (४०० फिट) को घेरामा बनेको छ र यसको उचाइ २०० प्यू रहेको छ। तीन खण्डमा विभक्त यो भवनमा साततले वुर्जाहरू बनेका छन् जसमा प्रस्तर तथा वहुमूल्य रत्नहरू जडिएको छ। यसको माथिल्लो भागमा मात्र दश हजार मानिसहरू बस्न सक्ने ठाउँछ, बीचको सात तले बुर्जा तामाको पाताले छाइएको छ। यसका बार्दली, आँखीझ्याल, लट्ठा, दलिनहरूमा वहुमूल्य पत्थर जडिएका छन्। बुर्जाका चारै कुनामा सुनका मकराकृति टुटी भएका तामाका धाराहरू छन्। बुर्जामाथिबाट अनेक घुमाउरो नलिकाद्वारा पानी झर्दा पहाडको छहराको दृश्य प्रस्तुत हुन्छ *(रेग्मी, १९७० : १७७/जयसवाल, १९७६ : ८६–८७/लेभी, १९०५–८ : १५७–५९)*।

उपर्युक्त चिनियाँ विवरणले कैलाशकुट भवन परम्परागत नेपाली तले वास्तुशैलीमा बनाएको हुनुका साथै त्यसताकाको नेपाली दरबार, विशाल, भव्य, साततले, बुर्जाहरूयुक्त, बार्दली र आँखीझ्यालयुक्त, तामाको छानो लगाइएको पानीको धारो र पानी निकासीका निमित्त नलीहरूयुक्त भएको देखापर्दछ। यस बाहेक चिनियाँ यात्रीले चीनमा समेत यस प्रकारको दरवार वा कृति नभएको कुरा उल्लेख भएबाट यो वास्तुशैली सन् ६४६ ईस्वीसम्म चीनमा देखा नपरिसकेको देखिन्छ। यस सन्दर्भले कैलाशकुट भवनको वास्तुशैली प्यागोडा शैली मानिएको खण्डमा नेपालबाटै यो शैली चीन तथा अन्य मुलुकमा पुगेको देखिनुका साथै यो शैली नेपालमा उद्भव भएको मौलिक नेपाली शैली देखापर्दछ। यसै कुरालाई के. पी. जयसवाल र फरगुसन जस्ता विद्वान्हरूले पनि समर्थन गरेका छन्। उनीहरूले सन् ६४६ ईस्वीमा चिनियाँ दूत वाङ हुएन् सेले दिएको कैलाशकुट भवनको विवरणका आधारमा नेपाली तलेशैली वा प्यागोडा शैली नेपालबाट अन्य मुलुकमा पुगेको कुरा लेखेका छन् *(जयसवाल, १९७६ : १९९ / फरगुसन, उधृत रेग्मी, १९६० : १७९)*। चिनियाँ दूत बाहेक कतिपय लिच्छवि अभिलेखहरूमा समेत लिच्छविकालीन कैलाशकुट भवनको वास्तुकलामा प्रकाश पार्ने विवरण परेको पाइन्छ। ईस्वी ६०८ को साँगा अभिलेखमा "पृथ्वीतलको टीका जस्तो, कुरीकुरी लागेको, दुनियाँले आँखा झिम्म नगरी हेरिरहेको कैलाशकुट भवन" भन्ने विवरण परेको छ *(बज्राचार्य, २०३० : ३२०)*। यस विवरणबाट कैलाशकुट दरबारको वास्तुकलाको भव्यता अनुमान गर्न सकिन्छ। यसैगरी ईस्वी ६४३ को पाटन भन्सार चोक अभिलेखमा "जुनले टल्किएको हिमालको टाकुराझैं झलमल गर्ने, प्रसिद्ध कैलाशकुट भवन" भन्ने वाक्यांश परेको छ। यस वाक्यांशले यो दरवार सेतो र झकिझकाउ थियो भन्ने कुरा प्रष्ट पार्दछ *(ऐजन, ४५८)*। नरेन्द्रदेवको अनन्तलिङ्गेश्वर अभिलेखमा यस दरवारलाई "कैलाशजस्तो" भनिएको छ *(ऐजन, ४८५)*। जसले यो दरवार कैलाश जतिकै अग्लो वास्तुशिल्पीयुक्त थियो भन्ने कुरा प्रष्ट्याउँदछ। ईस्वी सम्वत् ६०६ को अंशुवर्माको हाँडीगाउँ अभिलेखमा दरबारसम्बन्धी चर्चा गर्दा एवं मर्यादासम्बन्धी व्यवस्था बाँध्दा विभिन्न देवदेवताहरूका नाम र दरबारका द्वारहरूको उल्लेख भएको छ *(ऐजन, ३०१)*। यस अभिलेखको प्रसङ्गले त्यसताका

कैलाशकुट भवन दरबारमा विभिन्न देवीदेवताहरूको मूर्ति राखिएको यथार्थताको साथै कैलाशकुट दरवारका चार ढोकाहरू रहेको बुझिन्छ जसमध्ये अरू दिशाका ढोकाहरूभन्दा दक्षिण ढोकालाई बढी भाग छुट्याइएको हुँदा दक्षिण ढोका मूल ढोका थियो कि भन्ने देखिन्छ । यस अर्थमा कैलाशकुट दरवार 'दक्षिणाभिमुख' रहेको देखापर्दछ ।

कैलाशकुट भवन वा दरवार उपत्यकाको कुन ठाउँमा थियो भन्ने बारेमा अझसम्म यकिन हुन सकेको छैन । गौतमबज्र बज्राचार्य र मेरी श्लसरले यो दंरबार काठमाडौंको जैसीदेवल नजिकैको केलाच्छेचोक' मा थियो भन्ने प्रस्ताव गर्नु भएको थियो । सो मतको खण्डन डा. कमलप्रकाश मल्लले गर्नुभएको छ *(मल्ल, १९८३ : १२८)* । धनबज्र बज्राचार्य र ज्ञानमणि नेपालका विचारमा यो दरवार हाँडीगाउँ भेगमा रहेको थियो *(बज्राचार्य, २०३०, २१४–१५ / नेपाल, २०४० : ६५–६६)* । हाँडीगाउँको उत्खनन्मा लिच्छविकालीन अनेकौं अवशेषहरू पाइएका छन् । यहाँबाट अंशुवर्माकालीन इँटाहरूका अलावा मुद्राहरू, माटाका छापहरू माटाका भाँडाकुँडा र मूर्तिहरू फेला परेका छन् । उत्खनन् प्रतिवेदनअनुसार हाँडीगाउँ मानमानेश्वरी नजिकैको क्षेत्रमा ईसाको तेस्रो शताब्दीदेखि ईसाको एघारौं शताब्दीसम्म घनावस्ती थियो *(साफल्य अमात्य, नेपाल, अंक ४, पृष्ठ २१–३०)* । यसका साथै सन् १९६८ मा हाँडीगाउँको डबली गाउँको नजिक रहेको सरस्वतीको मूर्तिका निम्ति मन्दिर बनाउँदा "श्री महासामन्तांशुवर्मन" भन्ने वाक्यांश लिच्छवि लिपिमा लेखिएका पाका इँटहरू भेटिए । अंशुवर्माको उपाधि समेत उत्कीर्ण गरिएका यी इँटहरूको प्रयोग महत्त्वपूर्ण स्थापत्यको निर्माणका निमित्त गरिएको हुनुपर्ने कुरा स्वाभाविक देखिन्छ । यस अर्थमा यी इँटहरूको प्रयोग कैलाशकुट भवनको निर्माणमा हुनुपर्ने देखिन्छ । यसैगरी हाँडीगाउँ क्षेत्रबाटै ईस्वी ६०६ र ६०८ को अंशुवर्माका दुई अभिलेखहरू पाइएका छन् जसमा राजाको आज्ञा जनतासम्म पुऱ्याउने 'दूतक' को उल्लेख छैन र यो अभिलेखमध्ये एउटामा "यो मेरो आफ्नै आज्ञा हो" (स्वयमाज्ञा) भनेर अंशुवर्माले लेखाएका छन् भने अर्कोमा राजदरवारसम्बन्धी कुराको विवेचना भएको छ । यी दुवै अभिलेखहरू राजदरवारबाट सिधै अंशुवर्माले प्रसारित गरेको देखिन्छ । यी दुई अभिलेखहरू राखिएकै भेग हाँडीगाउँमा नै कैलाशकुट थियो भन्ने कुरा यस सन्दर्भले पनि प्रस्तुत गर्दछ । यिनै साक्ष्यहरूका आधारमा प्रायजसो विद्वान्हरूले हाँडीगाउँको क्षेत्रमा नै कैलाशकुट रहेको मान्दै आएका छन् । यस बाहेक पशुपति क्षेत्रको कैलाश र हनुमान ढोका क्षेत्रमा समेत कैलाशकुट भवन हुन सक्ने सम्भावनाबारे विचार गरेको पाइन्छ तर हालसम्म यकिन गर्न सकिने प्रमाणहरू प्राप्त नहुनाले यो दरवार कहाँ थियो भन्न सकिंदैन ।

३. भद्राधिवास भवन

सर्वप्रथम बटुकभैरव मन्दिरनिर रहेको ईस्वी संवत् ६६५ को एउटा खण्डित अभिलेखमा 'भद्राधिवास' भन्ने शब्दको उल्लेख पाइन्छ *(बज्राचार्य, २०३० : ४९०)* । तर नरेन्द्रदेवले प्रसारित गरेको ईस्वी सम्वत् ६७१ र ६७९ का दुई अभिलेखहरू मात्र 'भद्राधिवास भवन' बाट प्रसारित गरिएका देखिन्छन् *(ऐजन, ४९४, ४९६, ४९९)* । यस अघि नरेन्द्रदेवका सबै अभिलेख कैलाशकुट

भवनबाटै प्रसारित भएका थिए । यस सन्दर्भले ईस्वी ६७१ देखि कैलाशकुट भवनको सट्टा भद्राधिवास भवन दरवारको रूपमा परिणत भएको देखिन्छ । प्राचीन वाङ्मयमा 'भद्रासन' शब्दको अर्थ राजगद्दी हुन्छ । लिच्छवि राजाको राजगद्दी स्थापित भएको हुनाले यस भवनको नाम भद्राधिवास भवन हुन पुगेको हो भन्ने तर्क धनवज्र बज्राचार्यको रहेको छ *(ऐजन, ४९१)*। कैलाशकुट भवन बाहेक राजा नरेन्द्र देवले सर्वप्रथम भद्राधिवास भवन प्रयोग गरेको हुनाले यो दरवार उनैले बनाएका हुन् भन्ने कुरामा शंका छैन । यो दरवार कहाँ थियो भन्ने कुरामा पनि विद्वान्हरूमा मतभेद पाइन्छ । शंकरमान राजवंशीले यो दरवार उपत्यकाको उत्तर-पूर्वी क्षेत्रमा मनोहरा नदीको किनारा 'डुमाखाल' भेगमा कतै रहेको विचार व्यक्त गर्नु भएको छ *(राजवंशी, २०३७ : ८–९)*। गोपालवंशावलीमा एकजना राजा नरेन्द्रदेवले पशुपति भेगमा 'त्रिपुर' नामको दरवार बनाएको चर्चा पाइन्छ *(बज्राचार्य, मल्ल, १९८५ : २९)*। भाषावंशावलीमा पनि राजा नरेन्द्रदेवले बानेश्वर भेगमा दरवार बनाएको कुरा परेको छ *(पौंडेल, २०२० : ८० – ८१)*। यस प्रकार भद्राधिवास भवन रहेको ठाउँका बारेमा प्रमाणका अभावमा वर्तमान समयसम्म पनि यकिन हुन सकेको छैन तर राजा नरेन्द्रदेवको मृत्युपछि उनका उत्तराधिकारी शिवदेव द्वितीयले पूर्व कैलाशकुट भवनबाटै आफ्ना अभिलेखहरू प्रसारित गरेको देखिएको हुँदा त्यसताकासम्म भद्राधिवास भवन भत्किसकेको वा यस दरवारको दाँजोमा कैलाशकुट भवन नै भव्य र आकर्षक रहिरहेको हुनाले उनका उत्तराधिकारीहरू भद्राधिवास भवनवाट कैलाशकुट दरबारमै वस्न थालेको देखिन्छ ।

भद्राधिवास भवन वा दरवारको वास्तु शैली वा स्वरूप कस्तो थियो । त्यसबारे जानकारी दिने कुनै प्रमाणहरू उपलब्ध छैनन् । पुरातात्त्विक अन्वेषण वा उत्खननका अभावमा मानगृह र कैलाशकुट दरबार सरह यस दरवारको पनि भग्नावशेष उपलब्ध हुन सकेको छैन तर यो दरबार पनि परम्परागत तलेशैलीमा नै निर्माण भएको थियो होला भन्ने कुरा यथार्थको नजिक देखापर्दछ ।

लिच्छविकालीन दरवार वास्तुकलाका बारेमा जानकारी दिने उपर्युक्त स्रोतहरू वाहेक अन्य स्रोतहरू पाइँदैनन् तर मल्लकालीन भव्य दरबारहरूको उल्लेखनीय वास्तुशिल्पीलाई विचार गर्दा लिच्छविकालताकादेखि नै दरवार वास्तुशिल्पी विकसित हुँदै आएको प्रमाणित हुन्छ । श्लसरअनुसार लिच्छवि राजदरवारहरू पनि मल्ल राजदरवार सरह नै थिए । यी दरबारहरू 'चतुष्शाला पद्धति' मा बनाइएका खुला आँगन वरिपरि चार खण्डहरूमा निर्मित थिए । कुनै एउटा खण्डमा राजसिंहासन राखिएको हुन्थ्यो जसको अगाडिपट्टि ठूलो वैठक मल्ल दरबार हनुमान ढोकाको मोहन चोक सरह हुने गर्दथ्यो । वास्तवमा चिनियाँ दूतले उल्लेख गरेको चार मण्डपहरू आँगन वरिपरिका चार खण्ड नै थिए । यस बाहेक कैलाशकुट भवनको तलैतलाका धातुयुक्त छानाहरू र पछि बनेका नेवार शैलीका मन्दिरहरूको तुलनासमेत सजिलैसँग गर्न सकिन्छ । लिच्छवि दरबारहरूको चार किल्लाभित्र दरबार बाहेक मन्दिरहरू, भण्डार घरहरू, तबेला घर, पूजा वा कर्मकाण्डीय घर तथा गोहीका मुखाकृतिबाट निस्कने फोहरा मल्ल दरबारहरूमा झैं नै रहेका थिए *(श्लसर, १९८२, भाग–१, १६३)*।

मल्लकालीन दरबार वास्तुकलाका विशेषताहरू

पछिल्लो मल्लकालमा आएर काठमाडौं उपत्यकामा काठमाडौं, पाटन र भक्तपुर गरी तीन मल्ल राज्यहरूको स्थापना हुन पुग्यो यी तीनवटै मल्ल राज्यहरूमा सत्रौं शताब्दीताका तीनवटै राजदरवारहरू निर्माण गरिए । यी मल्लकालीन राजदरवारभन्दा अगाडि वनेका राजदरवारहरूको वास्तुकला एवं स्वरूप के-कस्तो थियो त्यसको प्रमाण पाइँदैन तर सत्रौं शताब्दीमा बनेका तीन राजदरवारहरू भने अद्यापि छँदैछन् । यी राजदरबारहरू निवासीय वास्तुकलाअन्तर्गत पर्ने राजदरवारको वास्तुकलाका प्रत्यक्ष प्रमाण हुन् । यस बाहेक गोरखा दरबार र नुवाकोट दरवार पनि पछिल्लो मध्यकालीन वास्तु शिल्पीका उत्तम नमुनाहरू हुन् । प्रत्येक राजदरवारको वास्तुकलालाई वेग्ला वेग्लै रूपमा केलाउनु अगाडि समष्टिगत रूपमा यिनीहरूको वास्तुशिल्पीका विशेषताहरू चर्चा गर्नु आवश्यक हुन्छ । साधारणत: यी दरवारहरूको वास्तुशैलीका विशेषताहरू निम्नबमोजिम रहेका छन्–

१. मध्यकालीन दरवारहरूको निर्माण अन्य साधारण जनसमुदायको वासस्थानदेखि अलग तर भरसक त्यसताकाको सहरका बीचमा पारेर निर्माण गरिएको पाइन्छ । यी दरवारहरू सुरक्षाका निमित्त ठूला-ठूला पर्खालहरूबाट घेरिएर वनाइएका छन् ।

२. राजपरिवारको आवास बाहेक दरवारमा विश्वासिला सेनाहरूको निवासस्थान समेत हुने गरेकाले र राज्य शासनको केन्द्रीय कार्यालय पनि यिनै राजदरवारहरू नै भएका हुनाले राजदरवार बनाउँदा सोही अनुरूप खण्ड-खण्ड पारेर थुप्रै चोठा-कोठाहरू र चोकहरूको निर्माण गरिएको पाइन्छ । यी राजदरबारहरूको प्रत्येक खण्ड एवं भागको छुट्टाछुट्टै आ-आफ्नो आँगन रहेको देखिन्छ र यस्ता आँगनकै वरिपरि बस्नका निमित्त र अन्य प्रयोजनका निमित्त विभिन्न कोठाहरूको निर्माण गरिएको पाइन्छ ।

३. मल्लकालीन दरवाभित्रका आँगनहरूलाई 'चतुष्क' भनिन्छ जसको अर्थ चार कुना भएको हुन्छ *(रेग्मी, १९६६ : ८९४)*। यस अर्थमा यिनीहरू वर्गाकार वा चतुष्कोणका हुने गर्दछन् । यी आँगनहरू सबै एकै स्वरूप वा साइजका देखिंदैनन् तर यस्ता आँगनहरू सवैमा प्रस्तर ओछ्याइएको पाइन्छ । यिनै आँगनहरूमा ठाउँ-ठाउँमा मन्दिर र मूर्तिहरू स्थापना गरिएका हुन्छन् । यस्ता आँगनहरूमध्ये केही आँगनका मध्यमा भने नुहाउने उद्देश्य र दरबारमा पानीको परिपूर्ति गर्ने उद्देश्यले धाराको व्यवस्था गरिएको हुन्छ । काठमाडौं र पाटनका दरबारमा रहेका सुन्दरी चोकहरूमा यस प्रकारको धारा देख्न सकिन्छ । यस्ता धाराहरू आँगनको मध्यमा ६–७ फिट गहिरो कुवा आकार क्षेत्रभित्र वनाइएका हुन्छन् । धारा रहेको कुवाकार क्षेत्रभित्रको वरिपरिको भित्तामा विभिन्न देवदेवीका प्रस्तर वा धातुका मूर्तिहरू बनाई खापा-खापा बनाएर राखिएको हुन्छ । धाराका टुटीहरू प्राय: सुन तथा मोलम्वा गरिएको तामाका रहेका देखिन्छन् । भादगाउँ दरबारको पानीको धारो भने दरबारको बाहिरी

क्षेत्रमा उत्तरपट्टि बनाइएको छ जसलाई "थन्टुराजकुल" भन्ने गरिन्छ *(ऐजन)*। काठमाडौं दरबारको सुन्धारा र पाटन दरबारको "तुषाहिटी" तत्कालीन कलात्मक ढुङ्गेधाराका उत्कृष्ट नमुनाहरू हुन् ।

४. राजदरबारहरू प्रायः दुई वा तीनतले बनाइएका छन् तर भुइँ तलासमेत गणना गर्दा यिनीहरू चारतलेसम्म हुने गर्दछन् । अन्य निवासीय साधारण मानिसहरूका घरमा तल्लो तला प्रयोगमा ल्याउने परम्परा छैन तर दरवारहरूको भुइँ तलासमेत निवासका निम्ति प्रयोग गरिएको देखिन्छ । यस बाहेक राखनधरण, भण्डारका निम्ति समेत यस्ता तला प्रयोगमा ल्याइएको देखिन्छ । भुइँ तला वाहिर र माथिका तलाहरूमा समेत ठूला-ठूला बैठक कोठाको समेत व्यवस्था गरेको देखिन्छ । पचपन्न झ्याल भएको भादगाउँ दरबारको कोठा वास्तवमा ठूलो बैठक नै हो । साथै यस दरबार अगाडिको भुइँ तलाको खाली ठाउँ पनि जनसाधारणका बैठकका निम्ति प्रयोग गरिन्थ्यो । काठमाडौं र पाटनका दरबारमा धेरै हेरफेर गरिएका हुँदा ठूला बैठक कोठाहरू देखिंदैनन् । काठमाडौं दरबारमा त भुइँ तलामा मात्र केही साना बैठक कोठाहरू देखिन्छन् । प्रायगरी दरवारी बैठक (Public Meeting Hall) बनाउँदा तल्लैतलाको कोठा प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

५. दरबारभित्र बनेका सबै आँगनहरू प्रायः एकै लहरमा बनेका देखिन्छन् । प्रत्येक आँगनभित्र जाने फरक-फरक प्रवेशद्वारहरू रहेका छन् । मूल आँगनको प्रवेशद्वार भने अत्यन्त कालिगढीपूर्ण हुने हुनाले मूल आँगनलाई परैबाट छुट्याउन सकिन्छ । काठमाडौं र पाटनको मूल आँगनलाई 'न्यासलचोक' भनिन्छ । यिनै मूल आँगनको एकाछेउमा मल्ल राजाहरूका आराध्यदेवी तुलजा भवानीको मन्दिरको निर्माण गरिएको पाइन्छ । भाद्गाउँ दरबारमा भने मुख्य आँगनमा पुग्न मूल ढोकाबाट भित्र पसेपछि पनि अन्य दुई ढोका प्रयोग गर्नुपर्ने देखिन्छ । दरबारमा मूल चोक बाहेक 'सुन्दरी चोक' र 'मोहन चोक' नामक अरू दुई चोकहरू राजपरिवारका सदस्यको व्यक्तिगत प्रयोगका लागि बनाइएको देखिन्छ । खासगरी पाटन र काठमाडौंका दरबारमा सुन्दरी चोक र मोहन चोकको व्यवस्था गरिएको छ । तीनवटै दरबारको मूल चोक विशेष धार्मिक स्वरूपयुक्त हुने गर्दछ । मूल चोक वास्तवमा पूजाकोठा नै हुने गर्दछ । प्रायजसो मूलचोक शाक्त सम्प्रदायसँग सम्बन्धित देवदेवीको प्रतिमाहरूयुक्त हुने गर्दछ । यस चोकमा रहेका टुँडालहरू तान्त्रिक देवदेवीका आकृति तथा अष्टमातृका, महाविद्या, गणेश र भैरवका आकृतियुक्त हुने गर्दछन् ।

६. राजदरबारका सदस्यहरूका सुत्ने कोठाहरू भने मूलचोक र न्यासलचोक बाहेक अन्य चोकका वरिपरिका भवनहरूमा निर्माण गरिएका हुन्छन् तर यी कोठाहरू लामा र साँघुरा देखिन्छ । साथै भित्री भाग समेत सजाइएको पाइँदैन तर कुनै-कुनै यस्ता कोठाहरूको भित्तामा भने देवदेवीको पूरा शरीरको चित्र चित्रित गरिएको हुन्छ । उदारणका निम्ति भादगाउँ दरबारको भूपतीन्द्र मल्लको निजी कोठालाई

लिन सकिन्छ । खासगरी राजाबाट प्रयोगमा ल्याइने कोठाहरूमा भने भित्री सजावट र चित्रकारिता समेत गरिएको हुन्छ । भक्तपुर दरबारका भित्तेचित्रहरू यसका नमुनाहरू हुन् । भादगाउँ दरबारमा मूलचोक, सुन्दरीचोक र न्यासलचोक बाहेक मालतीचोक, कुमारीचोक, इँटाचोक आदि अन्य चोकहरू देखिन्छन् *(रेग्मी, ८९६)*। यस बाहेक हाल भैरव भनिने सदाशिव चोकसमेत यस दरवारमा रहेको छ, जहाँ भैरवका अठारवटा मूर्तिहरू रहेका छन् ।

७. दरबारको निर्माणमा मूल रूपमा इँटा र काठको नै ज्यादा प्रयोग भएको पाइन्छ तर दरवारको छानोमा भने टायलको प्रयोग गरिएको छ । दरबारका झ्यालहरूको निर्माण दुई प्रकारले भएको देखिन्छ । प्रथम प्रकारमा लगाउन र खोल्न हुने 'पल्लादार' झ्यालहरू पर्दछन् । अर्को प्रकारका खोलिएका अवस्थामा वनाइएका पल्ला नभएका जालीदार स्वरूपका झ्यालहरू पर्दछन् । भक्तपुर दरबारको उत्तरपूर्वी कुनावाट पश्चिम-उत्तर कुनासम्म वनेका पचपन्न झ्यालहरू काष्ठकलाका उत्तम नमुनाहरू हुन् । यिनै झ्यालहरूको कारणले यस दरवारलाई 'पचपन्न झ्याले दरवार' भनिएको हो । राजदरबारका ढोकाहरू भने अर्धचन्द्राकार (Arch) स्वरूपमा बनेको देखिन्छ । यस्ता ढोकाहरूमा अनेकौं देवदेवीका मूर्ति कुँदिएका हुन्छन् । यी ढोकाहरू काठ र माटोद्वारा वनाइएका हुन्छन् । कतिपय यी ढोकाहरूमा मोलम्वा सहित धातुको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । भक्तपुर राजदरबारको 'स्वर्णद्वार' प्रसिद्ध प्रवेशद्वार हो । प्रायजसो प्रवेशद्वारको दायाँ–वायाँ हनुमान, नरसिंह र भैवरका मूर्तिहरू स्थापना गरिएको पाइन्छ । हनुमानको मूर्तिका कारणले नै काठमाडौं दरबारको नाम हनुमान ढोका दरवार रहन गएको हो । यस्ता प्रवेशद्वारका चोकस, खापा र स्तम्भहरू आकर्षक ढङ्गबाट कुँदिएका देखिन्छन् ।

८. मल्लकालीन राजदरबारहरूको सामुन्ने विशाल पटाङ्गिनी बनाइएको हुन्छ । यस्ता पटाङ्गिनीहरूमा मल्ल राजाहरूले जनतालाई दर्शन दिने वा अन्य धार्मिक एवं सांस्कृतिक कार्यक्रम सम्पन्न गरेको पाइन्छ । निर्माण शैलीका दृष्टिकोणले मल्लकालीन दरवार र विहारहरूको बनोट प्राय: एकै प्रकारको देखिन्छ । यी दुवै चतुष्शाला निर्माण शैलीमा चारपाटे चोकका वरिपरि पेटीयुक्त, साँघुरा ढोका भएका, साना-साना 'पाचुखा' झ्यालका साथै कलापूर्ण संझ्यालयुक्त देखिन्छन् । खासगरी काठमाडौं इटुम्वहाल र त्यस वरिपरिका अरू विहारहरूको निर्माण शैली मल्लराजाका दरवारहरूको निर्माण शैलीसँग निकै मिल्दोजुल्दो देखिन्छ ।

उपर्युक्त विशेषताहरू बाहेक मल्लराजाहरूका समयमा निर्मित काठमाडौं, भक्तपुर र पाटनका राजदरवारहरूको वास्तुशिल्पी संक्षिप्त विवेचना निम्न प्रकारकाले गरिएको छ ।

१. हनुमान ढोका राजदरबार

हनुमान ढोकाको मूलद्वार अगाडि स्थापना गरिएको हनुमानको मूर्तिको पादपीठमा

क्षेत्रमा उत्तरपट्टि बनाइएको छ जसलाई "थन्टुराजकुल" भन्ने गरिन्छ *(ऐजन)*। काठमाडौं दरबारको सुन्धारा र पाटन दरबारको "तुषाहिटी" तत्कालीन कलात्मक ढुङ्गेधाराका उत्कृष्ट नमुनाहरू हुन्।

४. राजदरबारहरू प्राय: दुई वा तीनतले बनाइएका छन् तर भुइँ तलासमेत गणना गर्दा यिनीहरू चारतलेसम्म हुने गर्दछन्। अन्य निवासीय साधारण मानिसहरूका घरमा तल्लो तला प्रयोगमा ल्याउने परम्परा छैन तर दरबारहरूको भुइँ तलासमेत निवासका निम्ति प्रयोग गरिएको देखिन्छ। यस बाहेक राखनधरण, भण्डारका निम्ति समेत यस्ता तला प्रयोगमा ल्याइएको देखिन्छ। भुइँ तला वाहिर र माथिका तलाहरूमा समेत ठूला-ठूला बैठक कोठाको समेत व्यवस्था गरेको देखिन्छ। पचपन्न भ्याल भएको भादगाउँ दरबारको कोठा वास्तवमा ठूलो बैठक नै हो। साथै यस दरबार अगाडिको भुइँ तलाको खाली ठाउँ पनि जनसाधाराणका बैठकका निम्ति प्रयोग गरिन्थ्यो। काठमाडौं र पाटनका दरबारमा धेरै हेरफेर गरिएका हुँदा ठूला बैठक कोठाहरू देखिंदैनन्। काठमाडौं दरबारमा त भुइँ तलामा मात्र केही साना बैठक कोठाहरू देखिन्छन्। प्रायगरी दरवारी बैठक (Public Meeting Hall) वनाउँदा तल्लैतलाको कोठा प्रयोग गरिएको पाइन्छ।

५. दरबारभित्र बनेका सबै आँगनहरू प्राय: एकै लहरमा बनेका देखिन्छन्। प्रत्येक आँगनभित्र जाने फरक-फरक प्रवेशद्वारहरू रहेका छन्। मूल आँगनको प्रवेशद्वार भने अत्यन्त कालिगढीपूर्ण हुने हुनाले मूल आँगनलाई परैबाट छुट्याउन सकिन्छ। काठमाडौं र पाटनको मूल आँगनलाई 'न्यासलचोक' भनिन्छ। यिनै मूल आँगनको एकाछेउमा मल्ल राजाहरूका आराध्यदेवी तुलजा भवानीको मन्दिरको निर्माण गरिएको पाइन्छ। भाद्गाउँ दरबारमा भने मुख्य आँगनमा पुग्न मूल ढोकाबाट भित्र पसेपछि पनि अन्य दुई ढोका प्रयोग गर्नुपर्ने देखिन्छ। दरबारमा मूल चोक वाहेक 'सुन्दरी चोक' र 'मोहन चोक' नामक अरू दुई चोकहरू राजपरिवारका सदस्यको व्यक्तिगत प्रयोगका लागि बनाइएको देखिन्छ। खासगरी पाटन र काठमाडौंका दरबारमा सुन्दरी चोक र मोहन चोकको व्यवस्था गरिएको छ। तीनवटै दरबारको मूल चोक विशेष धार्मिक स्वरूपयुक्त हुने गर्दछ। मूल चोक वास्तवमा पूजाकोठा नै हुने गर्दछ। प्रायजसो मूलचोक शाक्त सम्प्रदायसँग सम्बन्धित देवदेवीको प्रतिमाहरूयुक्त हुने गर्दछ। यस चोकमा रहेका टुँडालहरू तान्त्रिक देवदेवीका आकृति तथा अष्टमातृका, महाविद्या, गणेश र भैरवका आकृतियुक्त हुने गर्दछन्।

६. राजदरबारका सदस्यहरूका सुत्ने कोठाहरू भने मूलचोक र न्यासलचोक बाहेक अन्य चोकका वरिपरिका भवनहरूमा निर्माण गरिएका हुन्छन् तर यी कोठाहरू लामा र साँघुरा देखिन्छ। साथै भित्री भाग समेत सजाइएको पाइँदैन तर कुनै-कुनै यस्ता कोठाहरूको भित्तामा भने देवदेवीको पूरा शरीरको चित्र चित्रित गरिएको हुन्छ। उदारणका निम्ति भादगाउँ दरबारको भूपतीन्द्र मल्लको निजी कोठालाई

लिन सकिन्छ । खासगरी राजाबाट प्रयोगमा ल्याइने कोठाहरूमा भने भित्री सजावट र चित्रकारिता समेत गरिएको हुन्छ । भक्तपुर दरवारका भित्तेचित्रहरू यसका नमुनाहरू हुन् । भादगाउँ दरवारमा मूलचोक, सुन्दरीचोक र न्यासलचोक बाहेक मालतीचोक, कुमारीचोक, इँटाचोक आदि अन्य चोकहरू देखिन्छन् *(रेग्मी, ८९६)*। यस बाहेक हाल भैरव भनिने सदाशिव चोकसमेत यस दरवारमा रहेको छ, जहाँ भैरवका अठारवटा मूर्तिहरू रहेका छन् ।

७. दरबारको निर्माणमा मूल रूपमा इँटा र काठको नै ज्यादा प्रयोग भएको पाइन्छ तर दरवारको छानोमा भने टायलको प्रयोग गरिएको छ । दरबारका झ्यालहरूको निर्माण दुई प्रकारले भएको देखिन्छ । प्रथम प्रकारमा लगाउन र खोल्न हुने 'पल्लादार' झ्यालहरू पर्दछन् । अर्को प्रकारका खोलिएका अवस्थामा बनाइएका पल्ला नभएका जालीदार स्वरूपका झ्यालहरू पर्दछन् । भक्तपुर दरबारको उत्तरपूर्वी कुनाबाट पश्चिम-उत्तर कुनासम्म बनेका पचपन्न झ्यालहरू काष्ठकलाका उत्तम नमुनाहरू हुन् । यिनै झ्यालहरूको कारणले यस दरबारलाई 'पचपन्न झ्याले दरवार' भनिएको हो । राजदरबारका ढोकाहरू भने अर्धचन्द्राकार (Arch) स्वरूपमा बनेको देखिन्छ । यस्ता ढोकाहरूमा अनेकौं देवदेवीका मूर्ति कुँदिएका हुन्छन् । यी ढोकाहरू काठ र माटोद्वारा बनाइएका हुन्छन् । कतिपय यी ढोकाहरूमा मोलम्वा सहित धातुको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । भक्तपुर राजदरबारको 'स्वर्णद्वार' प्रसिद्ध प्रवेशद्वार हो । प्रायजसो प्रवेशद्वारको दायाँ–बायाँ हनुमान, नरसिंह र भैवरका मूर्तिहरू स्थापना गरिएको पाइन्छ । हनुमानको मूर्तिका कारणले नै काठमाडौं दरबारको नाम हनुमान ढोका दरवार रहन गएको हो । यस्ता प्रवेशद्वारका चोकस, खापा र स्तम्भहरू आकर्षक ढङ्गबाट कुँदिएका देखिन्छन् ।

८. मल्लकालीन राजदरबारहरूको सामुन्ने विशाल पटाङ्गिनी बनाइएको हुन्छ । यस्ता पटाङ्गिनीहरूमा मल्ल राजाहरूले जनतालाई दर्शन दिने वा अन्य धार्मिक एवं सांस्कृतिक कार्यक्रम सम्पन्न गरेको पाइन्छ । निर्माण शैलीका दृष्टिकोणले मल्लकालीन दरबार र विहारहरूको बनोट प्राय: एकै प्रकारको देखिन्छ । यी दुवै चतुष्शाला निर्माण शैलीमा चारपाटे चोकका वरिपरि पेटीयुक्त, साँघुरा ढोका भएका, साना-साना 'पाचुखा' झ्यालका साथै कलापूर्ण संझ्यालयुक्त देखिन्छन् । खासगरी काठमाडौं इटुम्वहाल र त्यस वरिपरिका अरू विहारहरूको निर्माण शैली मल्लराजाका दरवारहरूको निर्माण शैलीसँग निकै मिल्दोजुल्दो देखिन्छ ।

उपर्युक्त विशेषताहरू बाहेक मल्लराजाहरूका समयमा निर्मित काठमाडौं, भक्तपुर र पाटनका राजदरबारहरूको वास्तुशिल्पी संक्षिप्त विवेचना निम्न प्रकारकाले गरिएको छ ।

१. हनुमान ढोका राजदरबार

हनुमान ढोकाको मूलद्वार अगाडि स्थापना गरिएको हनुमानको मूर्तिको पादपीठमा

रहेको अभिलेखअनुसार वि. सं. १७२९ मा स्थापना गरिएको हनुमानको यस मूर्तिको कारणले नै यस दरबारको नाम हनुमान ढोका दरबार रहन गएको हो । मल्लकालीन कागजपत्रहरूमा यस दरबारलाई राजकुर, लाजकुट र लायकु पनि भनिएको पाइन्छ *(बज्राचार्य, २०३३ : १५)* । मल्लकालमा यस दरबारको नाम 'गुनपो' दरवार थियो । प्राचीन नेवारी भाषामा राजदरबारलाई 'पो' भनिन्थ्यो भन्ने कुरा अमरकोश नामक ग्रन्थका पुराना प्रतिहरूबाट थाहा हुन्छ । गुनपोको उल्लेख तात्कालीन ठ्यास्फुहरूमा पाइन्छ । हनुमान ढोका दरवारको केही अंश मल्लकालमा, केही शाहकालमा वनेका हुन् । यस दरवारको पश्चिमपट्टिको अंश जङ्गबहादुर राणाको समयमा निर्माण गरिएको हो भने पूर्वपट्टिको नौतले अग्लो दरवार पृथ्वीनारायण शाहको पालामा थपिएको हो । दरवारका यी दुई अङ्ग वाहेक अरू सवै अङ्ग मध्यकालमा निर्मित अङ्गहरू हुन् । खासगरी राजा महेन्द्र मल्ल र प्रताप मल्ललाई हनुमान ढोका राजदरवारको मुख्य अङ्ग निर्माण गर्ने श्रेय जान्छ । हनुमान ढोका दरवारले चर्चेको भूभागमा सबभन्दा पुराना भवनहरू 'मरुसत्तल' र 'तानादेवल' देखिन्छन् । मरुसत्तलको उल्लेख वि. सं. १२०० तिरको हस्तलिखित ग्रन्थमै पाइएको छ भने तानादेवल रत्न मल्लले काठमाडौं स्वतन्त्र साशन स्थापित गर्नु अगाडि नै वैष्य ठकुरीहरूको इष्ट देवता थिए । यसपछि वि. सं. १६१८ मा महेन्द्र मल्लले हनुमान ढोकोको पश्चिमोत्तर कुनामा महेन्द्रेश्वर महादेव, १६१९ मा चतुर्मुखी विष्णुको मन्दिर जसलाई जगन्नाथदेवल भनिन्छ र वि. सं. १६२० मा तलेजुको मन्दिर निर्माण गरेको देखिन्छ । महेन्द्र मल्लले हनुमान ढोकोको प्राङ्गणमा रहेको तानादेवलको पनि जीर्णोद्धार गरेका थिए । महेन्द्र मल्लपछि उनका छोरा शिव सिंहले यहाँ देगुतलेको मन्दिर बनाएको कुरा भाषावंशावलीमा परेको छ । यसैगरी तलेजुको मन्दिरअगाडि त्रिशूल चोकमा अग्निशाला बनाउने काम राजा लक्ष्मीनरसिंह मल्लले गरेको देखिन्छ *(ऐजन, १७-२०)* । यसपछि राजा प्रताप मल्लका पालामा 'तुलजा मन्दिरका अगाडि सिंहको स्थापना तलेजु मन्दिरभित्र आफ्नो सानो नमस्कार मुद्राको मूर्ति, कृष्ण मन्दिर दरवारभित्रको मोहन चोक, सुन्दरी चोक, नासल चोक र भण्डारखाल लगायत मरुसत्तलनिर कविन्दपुर, कालभैरव रहेको स्थलनिर इन्द्रपुर, त्यासल चोकमा हनुमान मन्दिर, मोहन चोकमा सुन्धारा, दरवारको भित्तामा जलद्रोणी, तलेजु मन्दिर अगाडि स्तम्भ र त्यसमाथि छोराहरूसहित राजदम्पतिको सालिक, राजदरबारको आँगनमा दुईटा हनुमानका मूर्ति स्थापना, नरसिंह मूर्तिको स्थापना, भण्डारखालमा जलाशयन नारायणको स्थापना, कालभैरव र कालियदमनका मूर्तिहरूको स्थापना आदि गरेको देखिन्छ ।

हनुमान ढोकाको वास्तुशैली विशेष सुरक्षाका हिसाबले वाह्य शत्रु दरवारभित्र भट्ट पस्न नसक्ने गरी विभिन्न चोकहरूको व्यवस्था गरी बनाइएको देखिन्छ । यस्ता चोकलाई चौकोट भन्ने गरिन्छ । हनुमान ढोका दरवारमा पनि दुईटा चौकोट देखिन्छन् । त्यसमध्ये एउटा मोहन चौकोट र अर्को तया चौकोट थियो *(रेग्मी, १९६६ : भाग-३, ३५)* । वर्तमान समयमा चौकोटहरू नदेखिए तापनि तत्कालीन ठ्यास्फू लगायत अन्य सामग्रीहरूमा यिनीहरूको उल्लेख पाइन्छ । चौकोटको पूर्ण रूपरेखा नदेखिए तापनि हालसम्म यस दरवारमा मूल चोक, नासलचोक, मोहनचोक, सुन्दरचोक, त्रिशूलचोक, वसन्तपुरचोक, दाखचोक, लामचोक,

कन्हेहोलचोक, न्हुलछेचोक आदि अनेकौं चोकहरू यथावत् देखापर्दछन्। दरबारभित्र रहेका विभिन्न चोकहरूमध्ये न्यासलचोक सबैभन्दा ठूलो चोकका रूपमा रहेको छ। बज्राचार्यका अनुसार एक चोकबाट अर्को चोकमा जाने एउटै ढोका हुनाले सो ढोका बन्द गरिसकेपछि दरबारभित्र पसेका शत्रुहरूबाट समेत राम्ररी बचावट गर्न सकिने शैलीमा यस दरबारको रचना गरेको देखिन्छ। यसका साथै विभिन्न कोठामा पुग्नलाई कोठा भित्रभित्रैबाट मात्र पुग्न सकिने वास्तु शैलीबाट कोठाका ढोकाहरू निर्माण भएका हुनाले दरबार निर्माण गर्दा सुरक्षाका दृष्टिकोणलाई प्राथमिकता दिएको देखिन्छ *(बज्राचार्य, २०३३ : ३५–३६)*।

हनुमान ढोका राजदरबार पश्चिम मोहडा गरी बनाइएको दरबार हो। चोकहरू बाहेक यस दरबारका अनेकौं खण्डहरू छन्। यस्ता खण्डहरूमध्ये वसन्तपुर र त्रिपुर खण्ड भने शाहकालमा निर्माण गरिएको खण्ड हो। यस दरबारको न्यासलचोकभन्दा उत्तर र पूर्वपट्टिका धेरै खण्डहरू हाल दर्शनीय छैनन्। तर 'विजया दशमीताका' केही खण्डहरूलाई खुला राख्ने गरिन्छ। यस बाहेक भण्डारखाल बगैंचा, पोखरी र दशैंघर जस्ता पूर्वपट्टि रहेका खण्डहरू भने दरबारको माथिल्लो भागबाट राम्ररी देख्न सकिन्छ। यस दरबारको दक्षिणपट्टि वसन्तपुर बुर्जाको निर्माण गरिएको छ। जसको उचाइ ३० मिटरभन्दा पनि वेशी छ। यसको शीर्ष भागबाट सम्पूर्ण उपत्यकालाई देख्न सकिन्छ।

हनुमान ढोका दरबार पस्ने मुख्य द्वारलाई सुवर्णद्वार भनिन्छ। यो द्वार शाहकालमा बनेको द्वार हो। तर यसको ठीक मास्तिरको भागमा काठका कलात्मक आकृतिहरू कुँदिएका छन्। यी मूर्तिहरू कृष्ण र गोपिनीहरू नाचिरहेका मूर्तिहरू हुन् भने अन्य मूर्तिहरूमा विश्वरूपको मूर्ति र महाभारतको कथासँग सम्बन्धित आकृतिहरू उत्कीर्ण गरिएका छन्। साथै हातमा वीणा लिएका राजा र छेउमा बसेकी रानीको मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको छ। जुन राजा प्रताप मल्लकै पालामा बनेका हुन्। ढोकाको ठीक बाहिरपट्टि दायाँ–बायाँ भालेपोथी सिंह, द्वार संरक्षकको रूपमा हनुमानको मूर्ति र ढोकाको ठीक भित्रपट्टि नरसिंहको मूर्ति स्थापना गरिएको छ। सुवर्णद्वारबाट भित्र पस्नेबित्तिकै न्यासलचोक आउँछ। यस चोकमा नाँचको अभ्यास र राजा प्रजाको सम्पर्क हुने गर्दथ्यो। यस चोकको उत्तरमा सिसा बैठक बनाइएको छ। झ्यालमा काँच हालेको हुनाले यसलाई 'शिशा बैठक' भनिएको हो। सिसा बैठक भएको लङ्ग चार तलाको छ भने न्यासल चोकको पूर्वी लङ्ग नेपाली शैलीमा बनेको दुई तलाको छ। यसको दोस्रो तलामा खोल्न हुने खालका आँखीझ्याल र आँखीझ्यालका बीचबीचमा 'पाँचुखा' झ्याल बनेका छन्। यिनै झ्यालमुनि गुम्बज शैलीमा न्यासलदेवता (नात्येश्वर) को मन्दिर बनेको छ। न्यासलचोक वरिपरिका अन्य भवनहरूमा 'संझ्याल' र 'ग: झ्यालहरू' बनेका देखिन्छन्। न्यासलचोककै दक्षिणपूर्वी कुनामा नौतले भवन र वसन्तपुर चोकको भवन जोडिएका छन्। न्यासल चोकको उत्तरपट्टि मोहनचोक छ। यो चोक मल्ल राजाहरूको मूल वासस्थानका रूपमा प्रयोग हुने गर्दथ्यो। यस चोकको रचना चौकोट शैलीमा भएको देखिन्छ किनभने यस चोकको चारकुनामा चारवटा बुर्जाहरूसमेत बनाइएका देखिन्छन्। मोहनचोकका भुइँतलामाथिका दलानहरूमा कृष्णसँग सम्बन्धित काठका मूर्तिहरू राखिएका

छन् भने पश्चिमतिरको भुइँतलामा मोहनकाली अष्टमातृकाका मूर्तिहरू रहेका छन्। मोहनचोकको पछाडिपट्टि सुन्दरचोकको निर्माण गरिएको छ। यस चोकमा बनेका घरहरूमा नेपाली कलाशैलीका झ्याल, ढोकाहरू देखिन्छन्। झ्यालहरूमा संझ्याल, थाकुझ्याल र आँखीझ्याल, मयुरझ्याल र सूर्यझ्यालहरू बनाइएका छन्। न्यासल चोकको पूर्वउत्तर कुनामा मूल चोक पर्दछ। प्राचीन राजदरबारको यो अभिन्न अङ्ग हो। झ्वाट्ट हेर्दा यो विहार जस्तो देखिन्छ। यसका चारैतिर दुईतले घरहरू बनाइएका छन्। यसको दक्षिणपट्टि बाह्र (१२) तले पेटीमाथि तीनतले धातुको छाना भएको तलेजुको मन्दिर रहेको छ। दक्षिण लङ्ग बाहेक यस चोकको सबै लङ्गको भूईतला र खुला दलान जस्तो छ। यस चोकका हरेक टुँडालमा भगवतीले दैत्य संहार गरेको चण्डीको कथामा आधारित दृश्यहरू कुँदिएका छन्। झ्यालहरूमा शाक्त सम्प्रदायका देवदेवीहरूका मूर्तिहरू अंकित गरिएको छ। मूलचोक उत्तर छेउमा त्रिशूल चोक छ। यस चोकमा गुम्वज शैलीमा बनेको अग्नि शाला रहेको छ। मल्ल दरवार वास्तुकलाको अर्को विशेषता यस दरबारभित्र रहेको दशैंघर हो। यो घर कौशीमाथि गुम्वज शैलीबाट निर्मित छ। प्राचीन दरबारको पृष्ट भागमा भण्डारखाल भनिने बगैंचा छ। मल्ल राजदरबारमा भण्डारखाल बगैंचा बनाउने परम्परा प्राचीन मानिन्छ। यो राजदरबार बनाउने वास्तुकै एउटा अंश हो। भण्डारखाल पोखरीमा नै बूढानिलकण्ठ जलाशयन नारायणको प्रतिरूप राखिएको छ। मूलचोकबाट सिधै दक्षिण वसन्तपुरचोक छ। यसमा चारैतिर ढुङ्गा छापिएका छन्। यसका चारै कुनामा बुर्जाहरू बनाइएका छन्। यी बुर्जाहरू पृथ्वीनारायण शाहले निर्माण गराएका हुन्। न्यासलचोकको पश्चिमपट्टि 'दाख' चोक छ। यसको पूर्व, उत्तर र दक्षिणमा चारतले भवनहरू बनाइएका छन्। यहाँको वास्तुशैली उन्नाईसौं शताब्दीको अन्तिम चरणतिरको हो। यस बाहेक दरबारमा 'लाम चोक' 'कन्देहोल चोक', 'न्हुलछेचोक' रहेका देखिन्छन्।

यसप्रकार यस दरबारमा अनेकौं कोठा र चोकहरू देखिन्छन्। कोठाहरू भने त्यति फराकिला छैनन्। केही कोठाहरू छोडेर अन्य कोठाहरूमा भित्री सजावट देखिंदैन। मुख्य दरबार चाहिं तीनतले दरबार हो र यसको छानो झिंगटीको रहेको छ। हनुमान ढोकाको अर्को विशेषता सुन्धारा हो जो ज्यादै आकर्षक र कलात्मक ढङ्गले बनाइएको छ। दरबार अगाडि ठूलो पटाङ्गिनी छ जहाँ राजाले जनतालाई दर्शन दिने गर्दथे। कर्नका अनुसार यस दरवारको उल्लेखनीय विशेषता यसमा देखिने तलैतलायुक्त बुर्जाहरू (Multiproof Towers) हुन्। यस दरबारमा यस्ता आठ बुर्जाहरू देखापर्दछन् जसमध्ये चारवटा लौहाङ्ग चोक चारकुनामा र बाँकी चार दरवारको प्राङ्गणमा रहेको पञ्चमुखी हनुमान, आगम्छे मन्दिर, तेगुतले मन्दिर र भगवतीको मन्दिरमा देखापर्दछ *(कर्न, १९९३ : ६१)*। (चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)

२. भक्तपुर राजदरबार

काठमाडौं, पाटन र भक्तपुरमा रहेका मल्लकालीन दरबारहरूमध्ये भक्तपुर दरबार सबैभन्दा पुरानो हो किनभने उपत्यका तीन मल्लराज्यमा विभाजित हुनुभन्दा अघि भक्तपुर सिङ्गो मल्ल राज्यको राजधानी थियो। राजधानी भएवापत राजदरबार यसै ठाउँमा अवस्थित

थियो वर्नियरका अनुसार बेलाबेलामा अनेक पल्ट जीर्णोद्धार र थपघट गरिएको यो दरवारको मूल रूप यक्ष मल्लको पालामा सन् १४२७ तिर बनेको हो *(वर्नियर, १९७८ : १००)*। तर यस दरबारको प्राचीनता पूर्वमध्यकाल तथा बाह्रौं–तेह्रौं शताब्दीसम्म पुगेको पाइन्छ। बाह्रौं शताब्दीको मध्यताका नै राजा आनन्ददेवले भक्तपुरमा 'त्रिपुर' दरबार बनाएको उल्लेख पाइन्छ भने पछि यसै दरवारसित जितामित्र मल्लले सन् १६७७ मा 'थंथु' दरबार बनाएको कुरा बज्राचार्यले लेख्नुभएको छ *(बज्राचार्य, २०२७ : २८०)*। कर्नअनुसार भक्तपुर नगरको विकासका साथै नवौं शताब्दीतिर नै यहाँ दरवार बनेको हुन सक्छ तर वर्तमान समयमा यस दरबारको सबैभन्दा पुरानो भाग मूलचोक हो, जो सन् १३२४ ईस्वीमा बनेको हो *(कर्न २९९३ : ५८)*। राइटअनुसार राजा हरिसिंहदेवले नै मूल चोकको निर्माण गराएका थिए *(राइट, १९७२ : ७९)* । सन् १५८० मा यस दरवारको भैरव चोक, जसलाई सदाशिव मल्ल चोक पनि भनिन्छ राजा सदाशिव मल्लले नै बनाएका थिए। यस दरवारको वसन्तपुर खण्ड जसलाई "नखचेन-तवगोल-क्वाथत पनि' भनिन्छ। राजा जगतप्रकाश मल्लद्वारा यो सन् १६६२ ईस्वीमा बनेको हो। यसैगरी यस दरबारको 'ईट' चोक राजा जितामित्र मल्लद्वारा सन् १६७७ ईस्वीमा वनाइएको हो। यो चोक बनाउँदा जितामित्र मल्लले यस दरबारमा रहेको नागपोखरीको समेत जीर्णोद्धार गरेका थिए। यस दरबारको 'थुन्थुरी राजकूल' र सिद्धिचोक सन् १६७८ मा वनाइएको थियो। अन्तमा भूपतीन्द्र मल्ले सन् १६९७ ईस्वीमा पुरानो दरबारसँग जोडेर पचपन्न झ्याले दरबारको निर्माण गरे। साथै सन् १७०७ ईस्वीमा भूपतीन्द्र मल्लले मालती चोक निर्माण गराउनुका साथै दरबारको ढोका अगाडि हनुमान, नरसिंहको मूर्ति स्थापना तथा पश्चिमतिरको ढोका छेउमा भैरव र उग्रचण्डीको मूर्ति स्थापना गराए। अन्तिम मल्ल राणा रणजीत मल्लले सन् १७५४ ईस्वीमा यस दरवारमा सुवर्णद्वारको निर्माण गराएका हुन्।

भक्तपुर दरवारको वर्तमान समयमा देखापर्ने सम्पूर्ण वास्तुस्वरूपलाई तीन भागमा विभक्त गर्न सकिन्छ। प्रथम भाग मूल दरवारको भाग हो, जो दुई तलाको छ र दक्षिणतिर फर्केको छ। यस दरवारको भित्र पस्ने ढोकाको दुवै छेउमा नरसिंह र हनुमानका प्रस्तर मूर्तिहरू राखिएका छन्। यसै दरबारको माथिल्लो तलामा रहेका कोठाहरूमा रामायण र महाभारतका कथासित र लौकिक जीवनसँग सम्बन्धित चित्रहरू बनाइएका छन्। यस दरबारको दोस्रो भाग तलेजु क्षेत्रको भाग हो। यसमा छिर्ने ढोकालाई नै सुवर्णद्वार भनिन्छ। यस भागमा मूल चोक छ, जो दुई तले भवनद्वारा घेरिएको छ। यस भवनमा प्रयोग गरिएका ढोका, झ्याल, तोरण र टुँडालहरू आकर्षक र कालिगढीयुक्त छन्। मूल चोकको उत्तरपट्टिको भवनमा दुईटा झ्यालहरू श्रीखण्डका काठले बनेका छन्। त्यहाँ भवनका भित्ताहरूमा भित्तेचित्रहरू पनि छन्। जो पन्ध्रौं शताब्दीतिरका मानिन्छन्। मूलचोकमै कुमारी र तलेजुको मन्दिर अवस्थित छ। दरबारको तेस्रो भाग सबैभन्दा पूर्वपट्टिको भाग हो। यस भागमा पचपन्न झ्याले दरबार रहेको छ। यस दरबारको काष्ठकला विशेष उल्लेखनीय देखिन्छ।

हनुमान ढोका सरह नै भक्तपुर दरबार पनि चोकवाथ वा चौकोट शैलीबाट निर्माण

गरिएको दरवार हो। यस अर्थमा यसको निर्माण गर्दा सुरक्षा एवं सामरिक दृष्टिकोणले गरिएको छ। त्यसैले यस दरवारलाई "उनान्सय चोकको' दरबार पनि भनिन्छ। यी उनान्सय चोकहरूमध्ये सन् १७४२ ईस्वीसम्म वाह्र चोकहरू र वर्तमान समयमा ६ वटा चोकहरू यस दरवारमा रहेका छन्। हाल देखापर्ने चोकहरूमा मूलचोक, कुमारीचोक र भैरवचोक मुख्य छन्। वि. सं. १९९० को भुइँचालोले यस दरवारलाई ज्यादै क्षति पुऱ्याएको थियो। भुइँचालोद्वारा क्षति हुन पुगेका यस दरवारका कतिपय भागहरू पछि वन्न सकेनन्। पाटन र हनुमान ढोका राजदरबारको वास्तुशैलीमा देखिने तलैतलायुक्त भएका बुर्जाहरू भने यस दरबारमा देखापर्दैनन्। यस दरबारको यो एउटा उल्लेखनीय विशेषता हो। पचपन्न भ्याले दरवार बाहेकका चोकहरूमध्ये मूलचोकको निर्माण गर्नलाई नै तत्कालीन एउटा अभिलेखअनुसार १५ वर्ष लागेको कुरा बज्राचार्यले लेख्नु भएको छ *(बज्राचार्य, २०२७ : २८१)*। यति लामो समय लगाएर बनाइएको मूलचोक वरिपरिको वास्तु निश्चिय नै भव्य थियो भन्नु अत्युक्ति हुँदैन। प्रायजसो चोकहरूका वरिपरि बनाइएका भवनहरू विहार शैलीमा निर्माण गरिएका भएपनि यिनीहरूमा प्रयोग गरिएका भ्याल, ढोका र टुँडालहरू काष्ठ कालिगढीका उत्कृष्ट नमुना देखापर्दछन्। यसैगरी कोठाका भित्ताहरूमा देखिने चित्रकारीले मध्यकालीन चित्रकलाको उत्कृष्ट नमुनाहरू पेस गर्दछ। समष्टिमा भक्तपुर राजदरबारको वास्तुकला, त्यसताकाको मूर्तिकला र चित्रकलाको संयुक्त रूप हो भन्न सकिन्छ। चोकहरू बाहेक पचपन्न भ्याले दरबारका दुई तलाहरूको भ्याल र ढोकाहरूमा उत्कृष्ट कालिगढी देखापर्दछ। भ्यालहरू प्रायः आँखीभ्यालका रूपमा बनाइएका छन्। पचपन्नवटै भ्यालहरू खुला रूपमा वनाइएको छ। कतिपय आँखीभ्याल र ढोकाहरूमा उत्कृष्ट कालिगढी देखापर्दछ। भ्यालहरू प्रायः आँखीभ्यालका रूपमा बनाइएका छन्। पचपन्नवटै भ्यालहरू खुला रूपमा बनाइएको छ। कतिपय आँखीभ्यालहरू खोल्न सकिने खालका छन्। भ्याल र ढोकाका चौकसहरू तह-तह पारेर समान अनुपातमा बनाइनुका साथै तिनीहरूमा कलात्मक बुट्टा र मूर्तिहरू कुँदिएका छन्। दक्षिण लङ्गको एउटा भ्यालमा भ्यागुताले हात्ती निलिरहेको, सिंहमाथि भ्यागुतो चढेको तथा बिरालोलाई मुसाले हप्काइरहेको चित्रसमेत कुँदिएको छ। दरबारका ढोकाहरू प्रायः अर्धचन्द्राकार (Arch-form) मा निर्माण गरिएका छन्। दरबारका कोठाहरूको निर्माण लामो र साँघुरो रूपमा भएको छ। कोठाहरूमा भजन कोठा, सुत्ने कोठा, बैठक कोठा, भण्डार कोठा वा खोपीका रूपमा प्रयोगमा ल्याइएका कोठाहरू मुख्य रूपमा देखिन्छन्। भक्तपुर दरबारको सुन्धारा भने पाटन र हनुमान ढोका दरवार जस्तो आकर्षक र सुन्दर देखिंदैन किनकि हालसम्म यसमा थोरै मात्र कलात्मकता पक्ष बाँकी रहन गएको छ तर कुमारी चोकको ढुङ्गे भित्तामा भने गुजुल्टिएका सर्पहरू कुँदिएका छन्। भनिन्छ यी सर्पहरू एघारवटा छन् टाउको विहीन छन्। यस प्रकारको कालिगढीले भने यो चोकलाई आकर्षक बनाएको छ। यस दरबारको मूल चोकमा चौधौं शताब्दीतिर निर्माण गरिएको तलेजु देवीको मन्दिर रहेको छ। यो मन्दिर हनुमान ढोका दरबारझैं छुट्टै र अलग्गै निर्माण नगरिएर दरबारकै अङ्गको रूपमा निर्माण गरिएको छ। यो

मन्दिर एक तले मन्दिर हो *(हेर्नुस्, मन्दिर वास्तुकला तलेजु मन्दिर)*। मूलचोक वरिपरिका भित्तामा भित्तेचित्र चित्रित छन् भने मूलचोक मै प्रस्तर मण्डप, तामा र फलामबाट बनेका दुईटा ठूला-ठूला घण्टीहरू पनि राखिएका छन्। दरवार अगाडि एउटा ठूलो घण्टा र घण्टाको छेउमा राजा भूपतीन्द्र मल्लले दरवारलाई हेरिरहेको अवस्थाको नमस्कार मुद्राको ठूलो कास्य मूर्ति स्थापना गरिएको छ। दरवार अघिल्तिरको क्षेत्र ठूलो पटाङ्गिनीको रूपमा रहेको छ, जुन पटाङ्गिनी राजाले प्रजालाई दर्शन दिने प्रयोजनका निम्ति प्रयोग गरिन्थ्यो। (चित्र नं. २ हेर्नुहोस्)

३. पाटन राजदरबार

कर्न लेख्दछन् उपत्यकाका अरू दुई दरवारहरूको दाँजोमा सहरको मध्य क्षेत्रमा निर्मित पाटन राजदरवार विशेष उल्लेखनीय छ। साथै यो दरवार पाटन र हनुमान दरबारको दाँजोमा वर्तमान समयसम्म आफ्नो मौलिक रूपमा संरक्षित रहेको छ *(कर्न, १९९३ : ५४)*। पाटनको यो स्वरूप सत्रौं शताब्दीताका निर्माण भएको स्वरूप हो। यसको धेरैजसो भाग राजा सिद्धिनरसिंह मल्लद्वारा निर्माण गराइएको हो तर पछि श्रीनिवास मल्ल, योगनरेन्द्र मल्ल आदि राजाहरूले यस दरवारको कतिपय भाग पुनः निर्माण र जीर्णोद्धार गरेका थिए। सम्पूर्ण दरवार क्षेत्रलाई स्पष्ट रूपमा दुई भागमा बाँड्न सकिन्छ। यसको प्रथम भागमा दरवार र यसभित्रका चोक र मन्दिरहरू रहेका छन् भने दोस्रो भागअन्तर्गत दरवारका अगाडिपट्टि बनेका शिखर र तलेशैलीका मन्दिरहरू देखिन्छन्। यी मन्दिरहरूका ढोका दरवारतिर फर्केका छन्। यिनीहरूमध्ये तीनवटा शिखर शैलीका छन् भने सातवटा मन्दिरहरू तलेशैलीका रहेका छन् *(ऐजन)*। दरबारको मुख्य भाग उत्तरदक्षिणको लम्बाइमा बनेको छ। साथै यो दरवार लहरै तीन खण्डमा बनेको छ र प्रत्येक खण्डमा एउटा-एउटा गरी तीन चोकहरू बनाइएका छन्। उत्तरदक्षिण दरवारको सम्पूर्ण लम्बाइ चानचुन १०० मिटर रहेको छ। प्रत्येक खण्डमा भएका चोकहरू वरिपरि चतुष्शाला शैली वा विहार शैलीमा भवनहरूको निर्माण गरिएको छ। चोकहरूमा दरबारका अङ्गका रूपमा मन्दिरहरूसमेत बनाइएका छन्। तीनै खण्डमा बनेका चोकहरूमा व्यवस्थित प्रकारको सम्बन्ध देखापर्दैन। यस अर्थमा यी चोकहरू बेग्लाबेग्लै एकाइका रूपमा बनेका छन् भने यिनीहरूको निर्माण पनि चारकुने शैलीमा भएको छ। प्रत्येक चोकमा प्रवेशका निम्ति आफ्नै ढोका रहेको छ सबैभन्दा सानो चोकबाट पछाडिपट्टिको भण्डारखाल जान सकिने ढोकायुक्त बाटो बनाइएको छ।

दरवारका अग्रभागमा रहेका ढोकाहरूको उचाइ भने कम छ। यिनीहरू मुस्किलले ०.६५ मिटर × १.३५ मिटर आकारका रहेका छन्। यी ढोकाहरू व्यावहारिक प्रयोगभन्दा ज्यादा कलात्मकताको प्रतीक देखापर्दछन्। उपत्यकाका अरू दरबार सरह यस दरवारको निर्माण पनि चौकोट निर्माण शैलीअन्तर्गत भएको देखिन्छ। यस अर्थमा यस दरवारको निर्माण पनि सुरक्षा एवं सामरिक महत्त्वका दृष्टिकोणबाटै भएको देखिन्छ। मध्यकालमा यसलाई चौकोट दरबार नै भन्ने गरिन्थ्यो किनभने यस दरबारका चार कुनामा दरबारलाई किल्लाको रूप दिन राजा शिवसिंह मल्लले चोकोटको निर्माण गराएका थिए।

पाटन दरबार पश्चिम मोहडा भएको दरबार हो। झ्वाट्ट हेर्दा यस दरबारको स्वरूप बौद्ध विहारसँग मिल्दोजुल्दो रहेको छ। यस दरबारको एउटा भाग, दुईतले छ भने अरू सबै भाग तीनतले स्वरूपमा निर्माण गरिएका छन्। कर्नका अनुसार निवासका निम्ति तलाहरू भएको यस दरबारमा पछिबाट एक तला थपेर तीनतले स्वरूप प्रदान गरिएको हो *(ऐजन)*। यस दरबारको सबैभन्दा दक्षिणतिर सन् १६२७ ईस्वीमा निर्माण गरिएको सुन्दरीचोक रहेको छ। यसै सुन्दरीचोकको मध्य भागमा तुषाहिटीको निर्माण भएको देखिन्छ। सुन्दरी चोकका भवनहरू नै सिद्धिनरसिंह र उनका परिवारहरूको वासस्थान थियो। साह्रै सुन्दर र आकर्षक ढङ्गले यो चोकको निर्माण गरिएको हुनाले नै सिद्धिनरसिंह मल्लले यसको नाम सुन्दरीचोक राखेका थिए। यसै चोकको मध्यमा सिद्धिनरसिंह मल्लले बनाएको तुषाहिटी रहेको छ, जो राजदरबारमा पानी आपूर्ति र राजपरिवारको स्नानागारको रूपमा प्रयोग हुन्थ्यो। वृत्ताकार रूपमा रहेको यो तुषाहिटी पाँच फिट गहिरो छ। यस तुषाहिटीको चारैतिरको भित्तामा दुई तह बनाएर हिन्दू र बौद्ध देवदेवीका मूर्तिहरू राखिएका छन्। वर्नियरका अनुसार यस तुषाहिटीमा रहेका प्रस्तर कालिगढी नेपालबाट प्राप्त प्रस्तर कालिगढीमध्ये सबैभन्दा उत्कृष्ट छन् *(वर्नियर, १९७८ : ७३)*। दुई तहमा राखिएका यी तुषाहिटीका प्रस्तर मूर्तिहरू ज्यादै आकर्षक छन्। तुषाहिटीको सबैभन्दा माथिल्लो भागका वरिपरि पनि देवी देवताका स्थानक मुद्राका मूर्तिहरू स्थापित गरिएका छन्। यस बाहेक एउटा ठूलो नागले सम्पूर्ण तुषाहिटीलाई आफ्नो जीउ र पुच्छरले घेरेर तुषाहिटी भित्र पस्ने सिंढीतिर आफ्नो फणा उचालेर बसेको प्रस्तर मूर्ति ज्यादै उत्कृष्ट देखिन्छ। तुषाहिटीको अघिल्तिर 'अनुनय' मुद्राको हनुमानको मूर्ति समेत रहेको छ। तुषाहिटीका धाराको पछिल्तिर तीन फिट अग्लो दुई तहको शिखर शैलीको आकृति आँगनको समकक्ष तहमा देखिन्छ। तुषाहिटीको मुख्य धारामाथि नै धातुको गरुडनारायण लक्ष्मीसहित शेष नागका असंख्य फणा मुनि रहेको मूर्ति छ। त्यस मुन्तिर गङ्गा, जमुनालाई प्रतिनिधित्व गर्ने गोही र कछुवाका आकृतिहरू देखिन्छन्। दरबारको अभिन्न अङ्गका रूपमा सन् १६४१ मा देगुतले मन्दिरको निर्माण गरिएको छ। यो मन्दिर सुरुमा चारतले थियो पछि एक तला थपेर पाँचतले बनाइयो। यस मन्दिरमा राजा सिद्धिनरसिंह मल्लका निमित्त वृद्धावस्थामा ध्यान, जप र पाठ गर्ने कोठासमेत बनाइएको थियो। सन् १६४७ मा यस दरबारको भण्डारखाल बगैंचा बनाइयो। श्रीनिवास मल्लले सन् १६६१ तिर मूलचोकको दक्षिण छेउमा आगम देवताका निम्ति मन्दिर बनाएको देखिन्छ। साथै १६७१ ईस्वीमा मूलचोकको उत्तरतिर अर्को सानो तलेजु मन्दिरको पनि स्थापना गराए। यस राजदरबारमा सन् १७३४ सम्ममा सबैभन्दा उत्तरतिरको केशरनारायण चोकको निर्माण श्री विष्णु मल्लले गरेका हुन्। दरबारको मूल ढोका बाहिर दुवैतिर सिंहका मूर्तिहरू स्थापित गरिएका छन् भने रक्षकका रूपमा हनुमान, नरसिंह, गणेशका मूर्तिहरू पनि स्थापना गरिएका छन्। यस मूल द्वारको दुवैपट्टि द्वार पण्डित बस्ने चोकहरूसमेत बनाइएको पाइन्छ। दरबारका चोक वरिपरिका भवनका कोठाहरू लामा र साँघुरा छन्। भूई तलाका कतिपय काठका स्तम्भहरू भने कलात्मक रूपमा कुँदिएका छन्। झ्यालहरू प्रायजसो चोकपट्टि फर्काएर निर्माण गरिएका छन्। साथै

झ्यालहरूमा समेत आकर्षक बुट्टाहरू कुँदिएका छ। दरबारभित्रको मूल ढोकामाथि तोरणसमेत देखिन्छ, जसमा सुनौलो पालिस लगाइएको छ।

हनुमान ढोकामा झैं पाटन दरबारमा पनि तीनवटा तलैतलाका बुर्जाहरू देखिन्छन्। जुन कुरा भाद्गाउँ दरबारमा देखिँदैन। वर्नियरका अनुसार यस दरबारका बारेमा यकिनका साथ के भन्न सकिन्छ भने यो 'प्रभावोत्पादक' भवन हो, जसको दाँजाका भवनहरू एसियामा नै छैनन्। साथै यो भवन आफूमा नै गहन अध्ययनको विषय देखिन्छ। नेपालको इतिहास मा यसको निर्माणको सिलसिला पर्खालभित्र लुकेको छ। यो अझैसम्म अपूर्व र अद्वितीय छ *(ऐजन : ७०)*। (चित्र नं. ३ हेर्नुहोस्).

४. गोरखा दरबार

प्राचीन वास्तुशास्त्रमा खासगरी कौटिल्यको अर्थशास्त्रमा राजदरबारलाई पनि गढ किल्लाको रूपमा बनाउनु भनी लेखिएको पाइन्छ *(कौटिल्यको अर्थशास्त्र १/१०/१)*। खासगरी सुरक्षा र सैनिक दृष्टिकोणले यसो भनिएको हो। मध्यकालमा बनेको गोरखा दरबार पनि वास्तुशास्त्रले बताएजस्तै अग्लो ढिस्को वा डाँडामाथि बनाइएको देखिन्छ। डाँडामाथि बनाइएको यो दरबार चौकी वा गढी वास्तु शैलीअनुरूप देखिन्छ। हत्तपत्त ठाडो, उकालो चढेर शत्रुले सजिलै आक्रमण गर्न नसकोस् भन्ने उद्देश्यले नै डाँडाको टुप्पामा 'गोर्खा' दरबार बनाइएको देखिन्छ। द्रव्यशाह र उनका उत्तराधिकारीहरू, डम्बर शाह र चन्द्ररूप शाहका पालामा वर्तमान गोरखा दरबारको निर्माण भएको हो तर त्यसताका यस दरबारको स्वरूप आजको जस्तो ठूलो नभएर सानो थियो। पृथ्वीनारायण शाहले गोरखा दरबारलाई विस्तार गरी आजको स्वरूप प्रदान गरेका हुन्। यो दरबारसम्म पुग्न दक्षिणतिरबाट प्रस्तरका घुमाउरा सिंढीहरू बनेका छन्। पूर्वतिरबाट पनि केही घुमाउरो गरी यस दरबारसम्म पुग्ने बाटो रहेको छ। डाँडामाथि मुख्य भवनहरू एक्कै लहरमा बनेका छन्। पूर्वतिरको भवन मुख्य राजदरबार हो। यस भवनमा शाह राजाहरूको राजगद्दी राखिएको छ। यो दरबार हालसम्म मूल रूपमै संरक्षित गरिएको छ। पश्चिमतिर बनेको भवनमा गोरखकालीको स्थापना गरिएको हुँदा यो भवन मन्दिरको रूपमा रहेको छ। यी दुवै भवनहरू विशुद्ध नेपाली तलेशैलीबाट निर्मित भवनहरू हुन्। वास्तवमा यिनीहरूको वास्तुशैली परम्परागत नेपाली आवासीय वास्तु शैलीसित ज्यादै मिल्दोजुल्दो छ। यी दुवै भवनहरूको निर्माण दुईतले स्वरूपमा भएको छ। यी भवनहरू तेलीया ईँटा, काठ र झिंगटीबाट बनेका छन्। काठको प्रयोगद्वारा यी भवनका झ्याल, ढोका, दलिन, बिम र स्तम्भहरू बनाइएका छन् तर यसरी प्रयोग गरिएका काठहरूमा काष्ठकालिगढीको भने अभाव देखिन्छ। मुख्य दरबारको दक्षिण मोहडापट्टिको भित्तामा प्रस्तर कुँदेर आँखीझ्यालहरू बनाइएका छन्। यस दरबारका भित्ताहरूमा ज्यादै बाक्लो गरी ईटा ओछ्याइएको हुनाले यी भित्ताहरू आजभोलिसम्म बलिया देखिन्छन्। वास्तुकलाको दृष्टिकोणले गोरखा राजदरबार साधारण देखिन्छ। उपत्यकाका मल्ल दरबारहरू झैं यो दरबार भव्य, आकर्षक र जटिल छैन। यस दबारको संरक्षणका लागि संरक्षण पर्खालहरू बनाइएको देखिन्छ। खासगरी दक्षिणतर्फ घस्सिएर जानसक्ने सम्भावनालाई

रोक्न यस्तो पर्खाल बनाइएको देखिन्छ। गोरखा दरबारको नजिकै दक्षिण–पूर्व क्षेत्रमा गोरखनाथ गुफा रहेको छ। यसको नजिकै 'दशैंघर' बनाइएको देखिन्छ। दरबारको आँगन क्षेत्रभित्रै भैरव, नरसिंह, गणेश आदिका मूर्तिहरू देखिन्छन्। (चित्र नं. ४ हेर्नुहोस्)

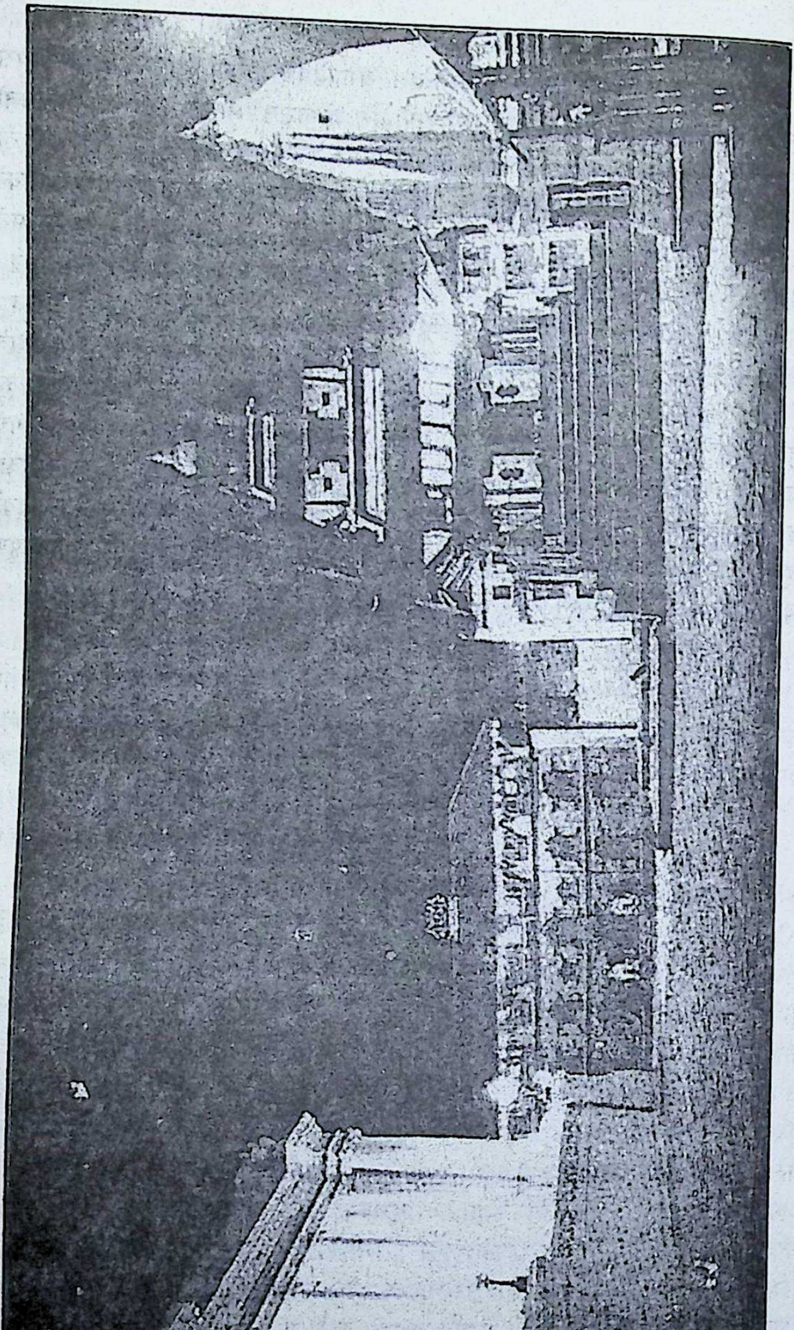
५. नुवाकोट दरबार

जुनसुकै राज्यमा पनि राजदरबारहरू गढ किलाको रूपमा बनेका पाइन्छन्। सामरिक र सुरक्षाको दृष्टिकोणले राजदरबारहरू बनाउँदा अग्लो ठाउँमा बनाउने प्रचलन पाइन्छ। नुवाकोट क्षेत्रमा पनि यसै दृष्टिकोणलाई अँगालेर दरबार बनाएको पाइन्छ। नुवाकोट क्षेत्रमा कुनै राजवंशहरूले राज्य गरेको देखिंदैन तर यो क्षेत्रमा सुरुदेखि नै प्रभावशाली सामन्तहरू रहेको देखिन्छ। पृथ्वीनारायण शाहले विजय गर्नुभन्दा अगाडि यस क्षेत्रको प्रभावशाली सामन्तको घर नै राजमहलको रूपमा चर्चित थियो। प्राचीनकालदेखि नै नुवाकोट तिब्बत जाने मूल बाटोमा पर्ने हुँदा व्यापारिक रूपमा नुवाकोटको ज्यादै महत्त्व थियो। साथै व्यापारिक बजार क्षेत्रका रूपमा विकसित भएको हुनाले यहाँका सामन्त प्रशस्त धनी र शक्तिशाली हुनु स्वाभाविक थियो। फलस्वरूप उनीहरूका निवासस्थानका रूपमा रहेका घरहरू दरबारका रूपमा चर्चित हुनुपर्ने स्वाभाविक देखिन्छ। मध्यकालमा नुवाकोटमा रहेको यस्तै दरबारलाई 'रङ्गमहल' भनिन्थ्यो। नुवाकोट विजयपछि पृथ्वीनारायण शाहले रङ्ग महललाई नै आफ्नो निवासस्थान र प्रशासनको केन्द्र बनाएका थिए तर पछि वि. सं. १८१९ मा पृथ्वीनारायण शाहले अर्को दरबार बनाउन लगाए, जसलाई नुवाकोट दरबार भनिन्छ। नुवाकोटमा कुनै राजाद्वारा बनाउन लगाइएको पछिल्लो दरबार हो। यो दरबार नुवाकोटको विदुर भन्ने स्थानदेखि माथि डाँडामा अवस्थित छ। दरबार बनाउने परम्परागत मनोविज्ञानअनुरूप नै सामरिक एवं सुरक्षाको दृष्टिकोणबाट यो दरबार पनि डाँडामाथि बनाइएको हो। यो दरबार अद्यापि छँदैछ।

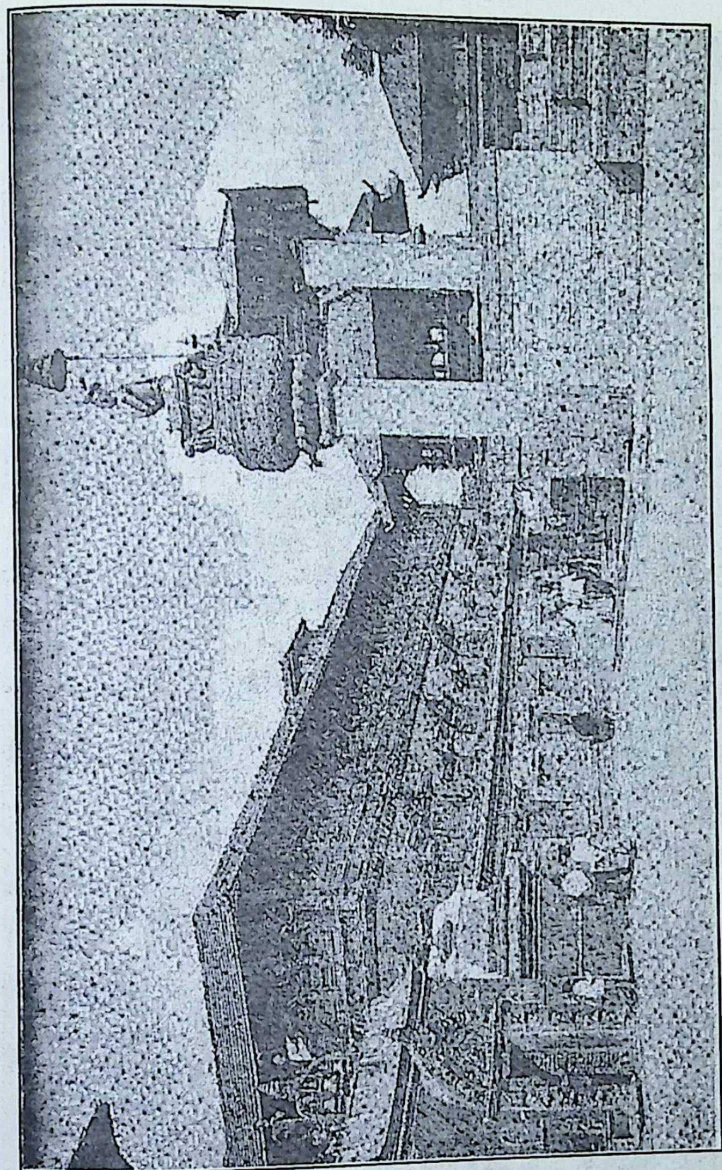
वास्तुकलाको दृष्टिकोणले नुवाकोट दरबार नेपाली परम्परागत तलेशैलीमा निर्माण गरिएको दरबार हो। यो दरबार सातलाको भएको हुनाले यसलाई 'साततले दरबार' पनि भन्ने गनिन्छ। सबैभन्दा तलको तला सबैभन्दा ठूलो बनाएर त्यसमाथि क्रमशः साना तलाहरू बनाएको छ। झ्वाट्ट हेर्दा यो दरबार उपत्यकाका वसन्तपुरको नौतले दरबार तथा भक्तपुरको न्यातपोल मन्दिरझैं देखिन्छ। सातलला भए तापनि यस दरबारको जग पेटी भने एक तहको मात्रै छ। एक तहको यसै चतुष्कोणीय पेटीमाथि प्रस्तर, ईंटा, काठ, झिंगटी र धातुको माध्यमबाट यो दरबारको निर्माण गरिएको छ। यो दरबार पूर्व मोहडा भएको दरबार हो। त्यसैले यसको मूल ढोका पूर्व फर्केको छ। मूल ढोकाबाहेक दरबारभित्र पस्ने वा निस्कने अन्य ढोकाहरू देखिँदैनन्। यस दरबारमा झ्यालहरू भने प्रशस्त देखिन्छ। झ्यालहरू पूर्ण जालीद्वार, अर्ध जालीद्वार, आँखीझ्याल र उपत्यकाको मन्दिर वा घरहरूमा पाइने संझ्यालजस्ता प्रकारका देखापर्दछन्। यस दरबारको दोस्रो तलाको पूर्व पट्टि भने लहरै तीनवटा झ्यालहरू देखिन्छन्। यी तीन झ्यालहरूमध्ये मध्य भागमा बनाइएको झ्याल मध्यकालीन उपत्यकामा प्रचलित संझ्याको प्रतिरूप देखापर्दछ। माथिका सबै तलाहरूमा

हावा र प्रकाशका निमित्त एकनाशका झ्यालहरू बनाइएको देखिन्छ ।

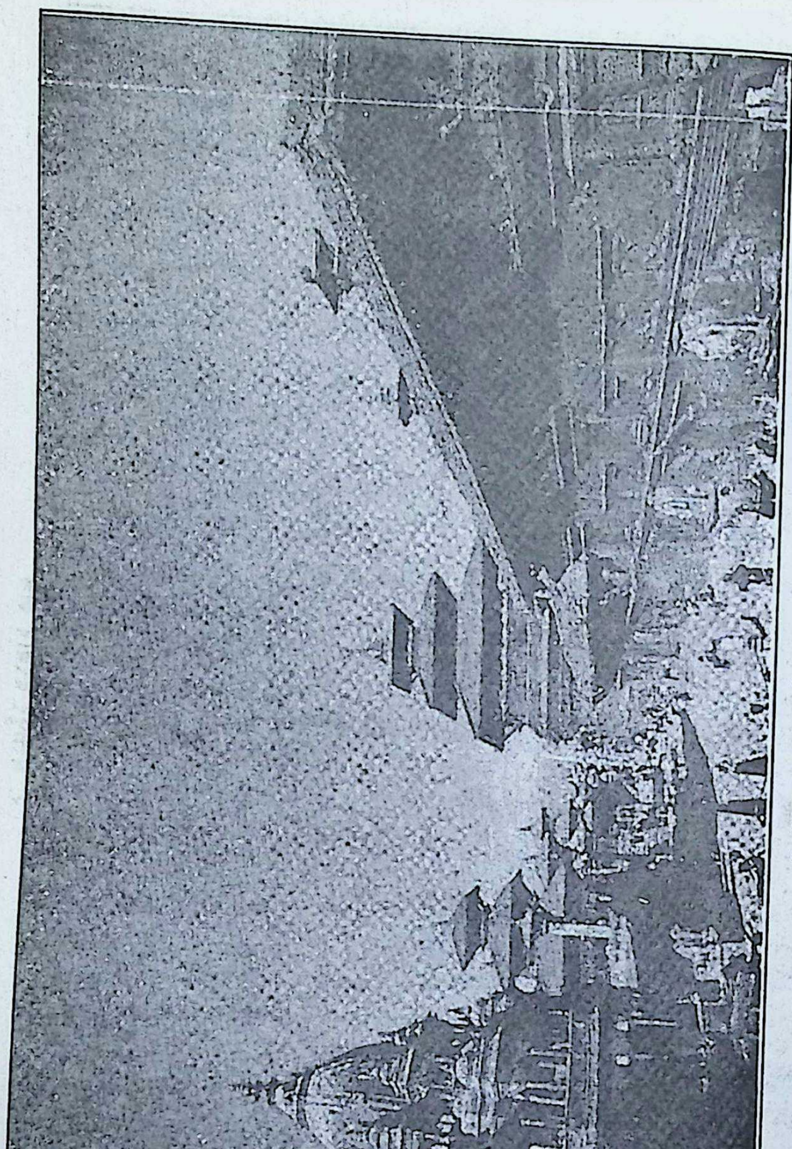
नुवाकोट दरबारको चौथो तलामा तला अगाडिपट्टि बरन्डा निकालिएको छ । यस बरण्डादेखि मास्तिरपट्टि बरन्डालाई घामपानीबाट जोगाउन 'लाछी' गाँसेर सानो छानो बनाइएको देखिन्छ । झिंगटी लगाइएको यस छानोलाई अड्याउन तले वास्तुशैलीका अभिन्न अङ्ग मानिएको टुँडालहरूको प्रयोग भएको देखिन्छ । दरबारका सबै छानाहरूमा झिंगटीको नै प्रयोग गरिएको छ । तर सबैभन्दा शीर्ष भागमा रहेको सबैभन्दा सानो छानोमा भने धातुका पाटाहरू लगाइएको छ । दरबारको सम्पूर्ण स्वरूप पोलिएको इँटाद्वारा निर्मित छ । मल्लकालीन उपत्यकाका दरबारझैं यो दरबार चतुष्शाला पद्धतिअनुरूप बनिएको छैन । साथै दरबारभित्र अनेकौं चौकहरू पनि बनाइएका छैनन् । यस बाहेक यस दरबारभित्र विभिन्न देवदेवताका प्रतिमा तथा मन्दिरहरू समेत बनाइएको देखिदैन । दरबारलाई सुरक्षाको दृष्टिकोणले चारैतिर पर्खाल बनाएर घेरिएको देखिन्छ । दरबार वरिपरिका क्षेत्रमा भने कतिपय स–साना मन्दिरहरू बनाइएको देखिन्छ । समष्टिमा नुवाकोट दरबार, गोरखा दरबारभन्दा चाहिं वास्तु शैलीयुक्त, आकर्षक र केही ठूलो देखिन्छ । यो दरबार वास्तुकलाको दृष्टिकोणले भन्दा पनि ऐतिहासिक दृष्टिकोणले गोरखा राजदरबार सरह नै महत्त्वपूर्ण दरबारको रूपमा देखिन्छ । (चित्र नं. ५ हेर्नुहोस्)



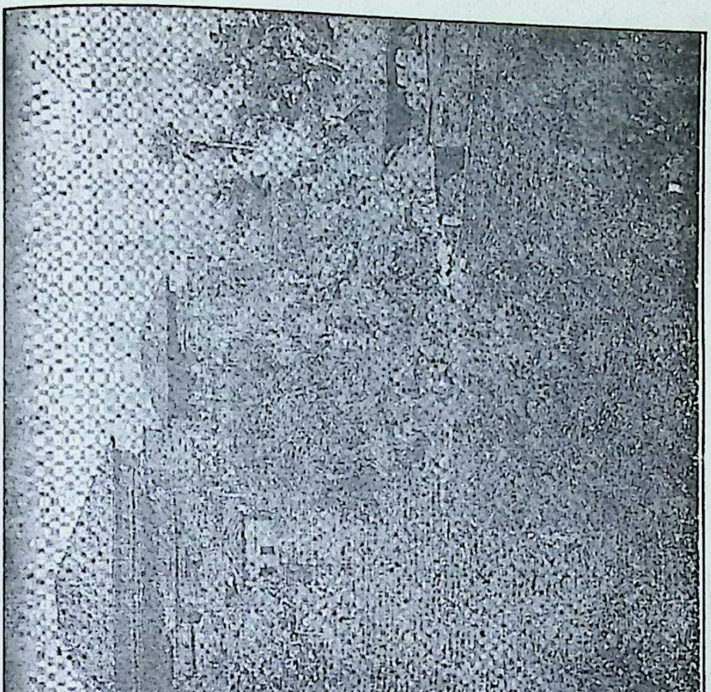
१. हनुमान ढोका राजदरबारको चित्र



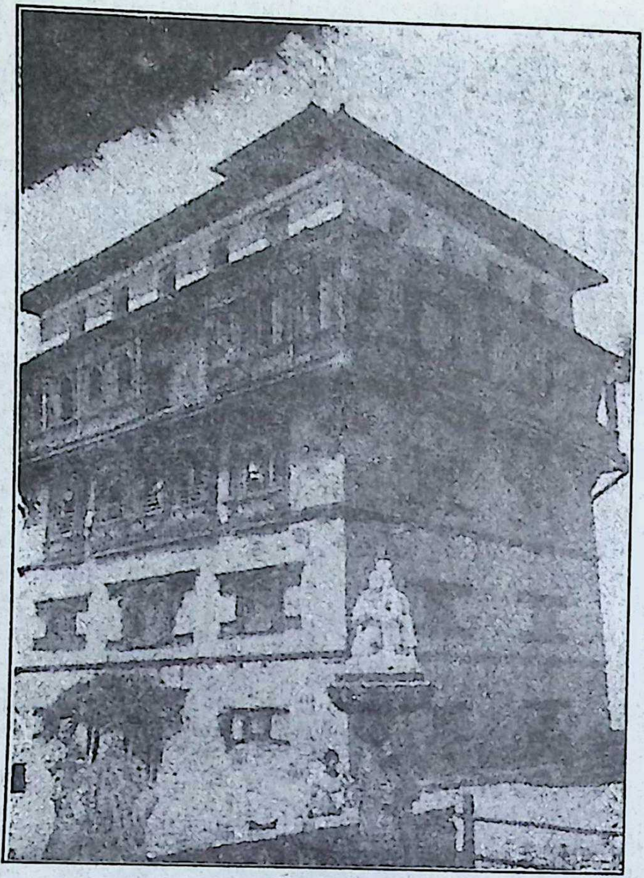
२. भक्तपुर दरबार क्षेत्र



३. पाटन दरबार क्षेत्र



४. गोरखा दरबार



५. नुवाकोट दरबार क्षेत्र

अध्याय–एघार

स्तूप वास्तुकला

उत्पत्ति एवं विकास

'स्तूप' शब्द संस्कृत शब्द हो । संस्कृत शब्दवाटै रूपान्तरित भएर पाली भाषामा 'थुव' शब्द वन्न पुगेको हो र 'थुव' वाटै रूपान्तर भएर नेवारीमा 'थुर' शब्द वन्न पुगेको हो । एस. के. सरस्वतीका अनुसार संस्कृत भाषाको स्तम्भवाट पालीको 'थव' शब्द वनेको हो *(सरस्वती, १९६८ : ४८८)* । नेपाल तराईको निग्लिहवामा प्राप्त भएको एउटा स्तम्भ अभिलेखमा स्तुपको चर्चा गर्दा पाली भाषामा 'थुवे' (थुवे दुतीय वढिते) भनेर भनिएको छ । यस स्तम्भ अभिलेखले त्यसताका स्तूपलाई पाली भाषामा थुवा वा थुवे भनिएको कुरा स्पष्ट गर्दछ । स्तूपको शाब्दिक अर्थ 'माटाको थुप्रो' भन्ने हुन्छ । वैदिक साहित्यमा मृतकहरूको 'अस्थी' वा खरानी राखेर निर्माण गरिएको माटाको ढिस्कोलाई स्तूप भनिएको पाइन्छ । यस अर्थमा कुनै महान् चक्रवर्ती वा सिद्ध पुरुषहरूको अस्थी वा खरानीलाई पुरेर बनाइएका ढिस्का स्वरूपहरू नै स्तूप हुन् भन्ने देखिन्छ *(ऐजन)* । बौद्ध धर्मको उदयपछि यसै वैदिक परम्परालाई अपनाउँदै बुद्धको खरानी, उनले प्रयोग गरेका वस्त्रहरू वा पात्रहरू लागतय वौद्ध ग्रन्थहरू तथा बौद्ध आचार्य र बौद्ध भिक्षुहरूको खरानी समेत राखेर त्यसमाथि ढिस्काका रूपमा बनाइएको स्वरूपलाई पनि स्तूप वा थुवा भन्न थालिएको देखिन्छ । यसप्रकार स्तूप निर्माण गर्ने प्रचलन बुद्धको समयभन्दा अगावै वैदिक युगमा नै सुरु भइसकेको देखापर्दछ । बौद्ध ग्रन्थहरूमा बुद्धले आफ्ना शिष्य आनन्दलाई आफ्नो मृत्युपछि राजा, महाराजाहरूलाई गरेजस्तै 'शव दाह' पछि बाँकी रहेको खरानी राखेर 'चतुमहापथ' वा चौबाटोमा स्तूप बनाइदिने निर्देश गरेको पाइन्छ *(दिघ निकाय, १६, ५, ११/ सरस्वती, १९६८ : ४८७)* । यसबाट पनि बुद्धको समयभन्दा अगावै स्तूप वास्तु शैली समाजमा

प्रचलित देखापर्दछ । यसरी वैदिकयुगताकादेखि नै स्तूप वास्तु शैलीको प्राचीनता देखा परेतापनि ईस्वीपूर्वका शताब्दीहरूसम्म आइपूग्दा तत्कालीन समाजमा यो वास्तु शैली निक्कै प्रचलित भइसकेको देखिन्छ । यसताका बौद्ध धर्माबलम्बीहरू बाहेक जैन धर्मावलम्बीहरू समेतले स्तूप निर्माण गरेका उदाहरणहरू पाइन्छ *(सरसवती, ऐजन)* । तर स्तूप निर्माणको परम्परा सवैभन्दा ज्यादा बौद्ध धर्मावलम्बीहरूमा प्रचलित हुन पुग्यो । बौद्ध ग्रन्थ महापरिनिर्वाणसूक्त र दिग्ध निकायअनुसार गौतम बुद्धको मृत्युपछि उनको खरानी एवं 'अस्थी' धातु उत्तर भारत र नेपालका गरी आठ राज्यहरूमा वितरण गरियो र पछि बुद्धको यसरी वितरण गरिएको अस्थी धातु राखेर त्यसमाथि आठवटा स्तूप बनाइएको उदाहरण पाइन्छ *(रिजाल, १९९६ : ४९)* । तेस्रो शताब्दी ईस्वी पूर्वमा मौर्य सम्राट अशोकले यी आठवटै स्तूपहरूलाई खोलेर त्यसमा रहेको बुद्धको अस्थी धातुलाई ८४,००० नयाँ स्तूपहरूमा वितरण गरी राख्ने निधो गरेका थिए । उनले नेपालको रामग्राममा रहेको स्तूप बाहेक अन्य सातवटा स्तूपहरू खोलेर त्यसभित्र रहेको बुद्धको अस्थी धातुलाई चौरासी हजार भागमा विभाजन गरी यस्तो विभाजित भाग हालेर सम्पूर्ण जम्बुद्विपमा चौरासी हजार स्तूप निर्माण गर्न लगाएको कुरा 'महावंश' नामक बौद्ध ग्रन्थमा उल्लिखित छ *(ऐजन)* रामग्रामको स्तूपलाई भने नागले रक्षा गरिराखेको हुँदा उनले खोल्न नसकेको तर यहाँको अस्थी धातु राखिएको भाँडालाई खोलाले बगाएर यसलाई समुद्रमा पुऱ्याएको र पछि 'भिक्षु सोनुत्तर' ले यसलाई फेलापारी लङ्काको 'महाथुपो' (ठूलो स्तूप) मा राखेको कुरा महावंश नामक ग्रन्थमा परेको छ *(ऐजन, ५०)* ।

वर्तमान समयमा बौद्ध कालमा तथा सम्राट् अशोकको सयभन्दा अगाडि बनाइएका स्तूपहरूको नमुना छिमेकी भारतवर्षमा पाईंदैन तर सम्राट् अशोकको समयमा बनेका स्तूपहरूका नमुना भने भारतमा यत्रतत्र पाइन्छन् । ईस्वीपूर्व २५० देखि २०० सम्ममा भारतमा बनेका प्राचीन स्तूपहरूमध्ये उल्लेखनीय स्तूपहरू भारतको मध्य प्रदेशमा रहेको भरहुत स्तूप र भारतकै भोपाल राज्यमा रहेको साँचीको स्तूपलाई लिन सकिन्छ । यी स्तूपहरूमा समेत धेरैपल्ट थपघट गरिए तापनि यी स्तूपहरूको मूल रूप भने सम्राट् अशोककै समयमा बनेको मानिन्छ । सम्राट् अशोकभन्दा अगाडिका स्तूपहरू सामान्य माटाको ढिस्कोका रूपमा मात्र बनाइएको हुनसक्ने भएबाट हाल तिनीहरूको स्वरूप छोपिएर वा पुरिएर नभेटिएका हुन सक्दछन् । यसैगरी ईस्वीपूर्व निर्माण गरिएका भारतीय उल्लेखनीय स्तूपहरूमा 'बोधगया' र 'अमरावती' को स्तूप पनि पर्दछ *(श्रीवास्तव, १९९० : २८३, २९१, २९७, ३०६)* ।

नेपालमा हालसम्म प्राप्त भएका स्तूपहरूमध्ये सर्वप्राचीन स्तूपहरू तिलौराकोटबाट प्राप्त भएका छन् । तिलौराकोटको ढिस्कोदेखि झन्नै १२०० फिट उत्तरतिर 'धमनीहवा' नामक स्थानमा यी जोडी स्तूपहरू भेटिएका हुन् । यहाँ गरिएको उत्खननमा यी स्तूपहरूको निर्माण बेग्लाबेग्लै चरणमा भएको देखिन्छ । स्तूपको सबैभन्दा तल्लो तहबाट 'उत्तरी काला पोलिसयुक्त' (N. B. P.) भाँडाकुँडाहरू र खैरा रङ्गका (Grew Ware) भाँडाकुँडाहरूका टुक्रा

भेटिएका हुनाले यो स्तूपको प्रथम चरणको निर्माण ईसापूर्व चार सयतिर भएको मानिन्छ। साथै यसभन्दा माथिल्लो तहबाट उत्तरी काला पालिसयुक्त भाँडाकुडाहरू भेटिएका हुनाले स्तूपको यो चरण ईसापूर्व तीन सयतिर निर्माण भएको देखिन्छ *(मिश्र, २०३४ : १८)*। लुम्बिनीमा मायादेवी मन्दिरको उत्तरपट्टि र दक्षिणपूर्वपट्टिबाट पनि, मौर्यकालीन इँटायुक्त साना र ठूला चैत्यहरू उत्खननताका फेला परेका छन् *(रिजाल, १९७९ : २०–२१)*। खासगरी पी. सी. मुखर्जीले आफ्नो रिपोर्टमा अशोक स्तम्भभन्दा उत्तरपट्टिबाट, मायादेवीको मन्दिरको १६ फिट उत्तरपट्टिबाट, साथै दक्षिण र पश्चिमबाट पनि, साथै स्तम्भदेखि दक्षिणपट्टि पनि लहरै पाँचवटा स्तूप फेला पारेको उल्लेख गरेका छन् *(मुखर्जी, १८९९ : ११८–११९)*। यी स्तूपहरू प्रायः मौर्यकालीन इँटायुक्त देखापर्दछन्। यस बाहेक मौर्यकालीन स्तूपहरूको लहरमा देखापर्ने स्तूपहरू उपत्यकाको पाटन शहरको चारकुना र एउटा पाटनको मध्य भाग 'पिंवहाल' मा रहेको छ। यी स्तूपहरू सम्राट अशोकका समयमा निर्माण गरिएको मानिन्छ। यसैगरी एउटा प्राचीन स्तूप कीर्तिपुरमा समेत रहेको छ *(रेग्मी, १९६६ : भाग–२, ८६६)*। पाटनका चार कुनामा रहेका अशोकका स्तूपहरूलाई क्रमशः लघन, 'त्रैत्तज', 'फुल्च' र 'जिम्पी स्थुर' भनिन्छ *(ऐजन, ८६७)*।

रेग्मीका अनुसार प्राचीन समयमा हिनयान सम्प्रदायको बोलवाला भएताका स्तूपहरूको स्वरूप सामान्य माटाको ढिस्कोका रूपमा मात्रै थियो। स्तूपको सम्पूर्ण वास्तुमा मुख्य रूपमा देखापर्ने यसको गोलाकार आकृति (Hemisphere) थियो। पछि गएर स्तूपको बीच भागमा सानो काठ गाड्ने वा सानो 'हर्मिका' राख्ने चलन देखापऱ्यो तर महायानको प्रभाव बढ्नासाथ 'गोलाकार आकृति' र 'हर्मिका' दुवैको स्वरूप ठूलो बनाउन थालियो *(ऐजन)*। यसैगरी हर्मिकामाथि भुवन राख्ने शैलीमा समेत तीवटा भुवन राख्ने शैलीबाट तेह्रवटा भुवन राख्ने शैली विकसित हुनपुग्यो। सुरुसुरुमा स्तूपको ढिस्को त्यसै छाडिन्थ्यो तर पछि यसमा खासगरी शुँग र कुषाणकालमा ढुङ्गा छाप्ने शैली देखापऱ्यो। अझ गुप्तकालसम्म आइपुग्दा स्तूपहरूलाई अलंकृत, गर्ने, पालिस लगाउने आदि नयाँ प्रयोगहरू हुन पुगे। साथै स्तूपमा खापाहरू बनाएर बौद्ध देवीदेवताहरूको मूर्ति समेत राखिन थालियो। खासगरी पञ्चध्यानी बुद्धहरू, बोधीसत्व, ग्रह, नक्षत्र र ताराका मूर्तिहरू बनाएर स्तूपका खापाहरूमा राखिन थालियो। जुन कुरो प्रारम्भिक कालको स्तूप वास्तुशैलीमा देखापर्दैन। उदाहरणका निमित्त उपत्यकाका अशोकीयन चैत्यहरू र लुम्बिनी एवं तिलौराकोटबाट प्राप्त चैत्यहरूलाई लिन सकिन्छ। प्राचीन चैत्यहरूका लहरमा स्वयम्भू चैत्य पनि पर्दछ। पर्सिब्राउनले यस स्तूपलाई दुई हजार वर्ष पुरानो मानेका छन्। उनको भनाइअनुसार यो स्तूप मूलरूपमा साधारण ढिस्को मात्र थियो। हालको यसको स्वरूप पछि बनाइएको हो *(ब्राउन, १९६५ : १६, १९७)*।

लिच्छविकालीन अभिलेखहरूमा अनेकौं विहारहरूको चर्चा पाइन्छ। चानचुन बीस विहारहरूको उल्लेख लिच्छवि अभिलेखमा पाइएको हुनाले *(रेग्मी, २०३६ : ४६३)* त्यसताका उपत्यकामा स्तूप वा चैत्यहरू पनि बन्नु स्वाभाविक हो। लिच्छविकालमा एउटै ढुङ्गाले बनेका अनेकौं चैत्यहरू चावहिल, भाद्गाउँ, पाटन, गौचरण (ज्ञानेश्वर) आदिमा भेटिएका

छन् । त्यसमध्ये त्यागल टोल र ढौकावहाल चैत्यमा लिच्छविकालीन अभिलेख रहेको छ । यी चैत्यहरू स-साना आकारका देखिन्छन् । हाल जोरपाटी क्षेत्रमा रहेका बौद्धनाथ स्तुप पनि भाषावंशावलीअनुसार पितृहत्याको प्रायश्चित गर्न राजा मानदेवले नै बनाएका थिए । यसैगरी गोपालराज वंशावलीअनुसार यो चैत्य शिवदेवले बनाएका हुन् *(बज्राचार्य र पन्त, १९८५ : पत्र ८२१)* । लिच्छविकालपछि मध्यकालीन नेपालमा अनेकौं स्तूप एवं चैत्यहरू बनाइएको पाइन्छ । रुद्रवर्ण, हिरण्यवर्ण, स्वयम्भू, कीर्तिपुर आदि क्षेत्रमा रहेका चैत्य एवं स्तूपहरू यसका उदाहरण हुन् ।

स्तूप र चैत्य

आजभोलि चैत्य र स्तूपलाई एउटै वस्तु जनाउने शब्दका रूपमा प्रयोग गरिन्छ तर प्राचीन भारतमा स्तूप र चैत्यका अर्थमा केही फरक रहेको देखिन्छ । प्राचीन भारतमा स्तूप भन्ने शब्दले माटाको ढिस्को वा आकृति जनाउँथ्यो तर चैत्य शब्दले भने पवित्र स्थान, मन्दिर, प्रतीक वस्तु बुझाउँदथ्यो । यसप्रकार चैत्य शब्दको शब्दार्थ फराकिलो र व्यापक थियो । यसले पवित्र वस्तुहरू बुझाउने हुनाले र स्तूप पनि पवित्र वस्तु भएको हुनाले चैत्य शब्दले स्तूपलाई पनि बुझाउँदथ्यो *(श्लसर, १९८२ : भाग-१, १५)* । वास्तवमा स्तूपहरूको निर्माण कुनै गुफा वा भवनको क्षेत्रभित्र हुन थालेपछि यस्ता भवन वा गुफाहरूलाई व्यापक अर्थमा पूजा गर्ने घर वा चैत्य गृह भन्न थालियो भने सीमित अर्थमा स्तूपलाई पूजा गर्ने ठाउँ भन्न थालियो । चैत्य शब्द, सानो स्तूप जनाउनका लागि पनि प्रयोग हुन थाल्यो । नेवारीमा प्रयोग गरिने 'चीवा' शब्द चैत्यबाटै लिइएको हो तर यस शब्दले सबै प्रकारका स्तूप र चैत्यलाई जनाउँछ । नेवारीमा ठूला-ठूला स्तूप बुझाउन प्रयोग गरिने शब्द 'चिलन्दय' हो । यो शब्द पनि चैत्य शब्दबाटै उद्भव भएको शब्द मानिन्छ । उपत्यकामा चैत्य र स्तूप शब्दको प्रयोग गर्दा केही फरक किसिमले समेत गरेको पाइन्छ । उदाहरणका निम्ति पाटनका अशोकद्वारा निर्मित माटाका पाँच ढिस्काहरूलाई स्तूप भन्ने गरिन्छ भने स्वयम्भूनाथ र बौद्धनाथलाई चैत्य भन्ने गरिन्छ । श्लसरले स्तूप शब्दले ठूलो स्वरूपको आकृति र चैत्य शब्दले सानो स्वरूपको आकृति बुझ्नुपर्ने कुरा लेखेकी छन् *(ऐजन)* । वास्तवमा लिच्छविकालमा बनेका सबै चैत्यहरूको आकृति तीन फिटभन्दा अग्लो देखिंदैन तर वर्तमान समयमा चैत्य र स्तूप शब्दहरूलाई विद्वान्‌हरूले समानार्थी अर्थमा प्रयोग गर्ने गरेका छन् । वनर्जीका अनुसार उद्देश्यिक प्रकारका स्तूपहरूलाई नेपालमा चैत्य भनिन्छ *(वनर्जी, १९८० : ६१)* ।

स्तूप वा चैत्यहरू वास्तुशैलीका दृष्टिकोणले सबै एकै प्रकारका हुने गर्दछन् । यिनीहरूको वास्तुको खास फरक यिनीहरूमा देखापर्ने चतुष्कोणाकार र गोलाकार स्वरूपमा रहेको छ तर यस्तो फरक-फरक स्वरूप प्राचीन समयमा मात्र निर्माण गरिन्थ्यो । यस बाहेक स्तूप वा चैत्य बनाउँदा प्रयोग गरिने सामग्री र उद्देश्यका आधारमा भने यिनीहरूलाई चार प्रकारमा छुट्याइएको पाइन्छ । प्रथम प्रकारमा पर्ने स्तूप वा चैत्यलाई शारीरिक स्तूप वा चैत्य भनिन्छ । वास्तवमा यी स्तूपहरूमा शाक्य मुनि बुद्ध वा बौद्ध धर्मअन्तर्गतका सिद्ध

पुरुषहरूको शारीरिक अवशेष हड्डी, अस्थि धातु वा खरानी स्तूपको गर्भगृहभित्र राखिएको हुन्छ। स्तूपको दोस्रो प्रकार पारिभौगिक प्रकारको हो। बुद्ध वा बोधीसत्वहरूले प्रयोगमा ल्याएको भिक्षापात्र, लत्ता कपडा आदि वस्तुहरू स्नेहपूर्वक पूजा गर्न गर्भगृहमा राखेर बनाइएका स्तूपहरू पारिभौगिक स्तूपहरू हुन्। तेस्रो प्रकारमा उद्देश्यिक स्तूपहरू पर्दछन्। यिनीहरूलाई निमित्तिक स्तूप पनि भन्ने गरिन्छ। बुद्ध वा अन्य आफन्त मृतहरूको सम्झनामा यस प्रकारका स्तूपहरू बनाइने गरिन्छन्। स्तूपहरूका अन्य सबै गुणहरू हुँदाहुँदै पनि यिनीहरूको आकार सानो हुन्छ। त्यसैले यिनीहरू घर, आँगनमा समेत बनाइन्छन्। चौथो एवं अन्तिम प्रकारका स्तूपहरूलाई धम्म स्तूप भनिन्छ। यस्ता स्तूपहरूमा बुद्धका उपदेशहरू कुँदेर वा लेखेर गर्भगृहमा राखिएको हुन्छ। कतिपय यस्ता स्तूपहरूमा बौद्ध ग्रन्थहरूलाई नै राख्ने पनि गरिन्छ। स्तूपहरूका यी चार प्रकारकाहरूमध्ये शारीरिक स्तूपका दाँजोमा अन्य प्रकारका स्तूपहरूको आकृति केही सानो हुनेगर्दछ। शारीरिक स्तूपहरू प्रायजसो इँटाबाटै निर्माण हुने गर्दछन्। तर अरू प्रकारका स्तूपहरू प्रस्तरबाट पनि निर्माण गरिएका पाइन्छन्।

विशेषता

प्राचीनकालमा बौद्धधर्मावलम्बीहरूले ढिस्को आकृतिमा बनाउन थालेका स्तूपहरूको वास्तु शैलीमा विकासको लामो क्रममा अनेकौं नयाँ आयामहरू थपिँदै गए। हिनयानी सम्प्रदायले सुरु गरेको यो वास्तु शैलीमा महायानी एवं बज्रयानी सम्प्रदाय तथा उपसम्प्रदायहरूले नयाँ वास्तु प्रकरणहरू थप गरे भने स्थानीय रूपमा समेत यसमा नौला कुराहरू थप भएका पाइन्छन्। यसैगरी स्तूपलाई सिंगार्ने उद्देश्यले पनि कतिपय कुराहरू थप भएको देखिन्छ। वर्तमान समयमा नेपालमा रहेका स्तूपहरूको वास्तु विशेषता निम्न प्रकारका देखापर्दछ–

१. वास्तु विशेषताको दृष्टिकोणले कुनै पनि स्तूपको प्रथम उल्लेखनीय कुरा यसको पेटी वा जग हो। यसलाई 'मेघी' भन्ने गरिन्छ। यो मेधी प्रायजसो गोलाकार वा वर्गाकार हुने गर्दछ। वर्गाकार 'मेघी' हरूको चारै कुनामा सहायक वा अतिरिक्त खापाहरू पनि बनाइएको देखिन्छ। उदाहरणका निमित्त 'गुइत' टोलको स्तूपलाई लिन सकिन्छ। पेटी वा मेघी एकमाथि अर्को गरी दुई, तीन वा त्योभन्दा बढी तहमा पनि निर्माण गरिन्छन्। उदाहरणका निम्ति बौद्धनाथको पेटीलाई लिन सकिन्छ, जो तीन तहमा बनेको छ। यस्ता पेटीका तहहरूमा कतैकतैससाना चैत्यहरू बनाएर राखिएका हुन्छन्। बौद्धनाथ स्तूपका पेटी वा मेघीमा यस्ता चैत्यहरू बनाएर राखिएका छन्। चैत्यको जग वा मेघीमाथि पुग्न सिंढी बनाइएको हुन्छ। यस्तो सिंढी पेटीको चारै दिशामा समेत बनाइएको हुन्छ। बौद्धनाथ स्तूपमा चारै दिशामा पेटीमाथि पुग्ने सिंढीहरू बनाइएको छ। यस स्तूपको पेटी पश्चिमी तिब्बतको 'ग्याँसे' स्तूप सरह बनेको मानिन्छ। यस स्तूपको पेटीलाई 'विमंशतीकोण' को पेटी वा बीस कुना भएको पेटी पनि भनिन्छ *(श्लसर, १९८२ : १५२)*।

२. स्तूप वास्तुको अर्को उल्लेखनीय पक्ष मेघी वा पेटीमाथि रहेको यसको प्रथम खण्ड

हो जसको आकृति घोप्टिएको 'टोपी' वा 'कचौरा' जस्तो हुन्छ । यो प्रथम खण्डलाई 'अण्ड' गर्भ र 'कुम्भ' खण्ड भनिन्छ । यो खण्ड माटो र इँटाको प्रयोगले मात्र निर्मित हुन्छ । प्राचीनकालमा स्तूप वास्तु यो खण्डको निर्माणसितै सकिन्थ्यो । उदाहरणका लागि पाटनका अशोकद्वारा निर्मित पाँच स्तूपहरू, कीर्तिपुरको स्तूप र पश्चिम नेपालका केही स्तूपहरूलाई लिन सकिन्छ । यिनीहरू माटो वा इँटाको अर्धवृत्ताकार ढिस्कोको रूपमा मात्र रहेका छन् तर पछिपछिका स्तूपमा भने यो खण्डदेखि माथि पनि अन्य स्वरूपको पनि निर्माण भएको पाइन्छ । मध्यकालीन सबैजसो स्तूपमा जगमाथि रहेको यो प्रथम खण्डको वास्तु एकै प्रकारको देखिन्छ तर गुइत टोलमा रहेका दुईटा स्तूपको प्रमथ खण्डको वस्तु भने केही फरक रहेको पाइन्छ । यसमा रहेको प्रथम खण्ड चौडा स्वरूपको छ र यसका चारै छेउहरू ठाडा र सिधा छन् । श्लसरअनुसार गुइत टोलका स्तूपको प्रथम खण्डको वस्तुले पूर्वमध्यकाल र लिच्छवि कालको संक्रमणलाई प्रतिनिधित्व गर्दछ *(ऐजन)*। ओल्डफिल्डअनुसार प्रथम खण्डको भित्रपट्टिको भागलाई नौ कोठामा विभाजन गरिन्छ । जसमध्ये आठ कोठाहरूमा अन्न, बहुमूल्य काठ, विभिन्न मूर्तिहरू, बुद्धकथासँग सम्बन्धित उत्कीर्ण चित्रहरू तथा भष्म समेत राखिएको हुन्छ तर नवौं तथा मध्य खण्डमा भने काठको यष्टी (खाँबो) ठडाइएको हुन्छ जसको टुप्पो सबैभन्दा माथि गजुरसित जोडिएको हुन्छ । यस खण्डलाई अर्धगोलाकार वा घोप्टिएको रूपमा निर्माण गरिन्छ र निर्माणपछि बन्द गरिन्छ । यसको बाहिरी भागमा ईटा ओछ्याएर लिपपोत समेत गरिन्छ । साधारणतः यस खण्डको चार कुनामा चार खापाहरू बनाइएका हुन्छन् तर स्वयम्भूनाथमा पाँच खापाहरू बनाइएका छन् । जब कि बौद्ध नाथमा यस्तो खापा देखिंदैन । यस्तो खापा राख्ने चलन पछिल्लो बुद्ध धर्मले स्तूप वास्तुकलामा थपेको नौलो आयाम हो । त्यसैले यस्ता खापाहरूमा पञ्चध्यानी बुद्धहरूको मूर्ति राखिएको छ *(ओल्डफिल्ड, १८८० : २११)* ।

३. यो प्रथम खण्ड वा अर्धगोलाकार गर्भगृहमाथि चतुष्कोणाकार स्वरूपका पाटाहरू निर्माण भएको हुन्छ । जसलाई हर्मिका भनिन्छ । हर्मिका चारपाटे हुने गर्दछ । यी चारै पाटाहरूमा चारैतिर बुद्धका स्थिर आँखाहरू बनाइएका हुन्छन् । यी आँखाहरू 'आदिबुद्ध' का 'प्रजापति' वा 'पुरुष' का आँखा हुन् भनिन्छ *(रोलान्ड, १९६७ : १५८)* । 'क्रियासंग्रह' नामक ग्रन्थअनुसार लोकपालहरूको आवासीय स्थान हर्मिका हो । यी लोकपालहरू चारै दिशाका अधिपति मानिन्छन् । श्लसरअनुसार हर्मिकाका चार पाटाका आँखाहरू वास्तवमा चार दिशाका लोकपालहरूकै आँखा हुन् । जसले लोकपालसित सम्बन्धित दिशालाई नै निगरानी गरिराखेको हुन्छ *(श्लसर, १९८२ : १५३)* । यी आँखाहरूलाई चन्द्र र सूर्यको प्रतीक पनि मानिन्छ । प्रत्येक दिशाका दुई आँखाका बीच प्रश्न (?) चिन्ह जस्तो आकृति बनाइएको हुन्छ । यस चिन्हलाई 'सुखावती' मार्गको प्रतीक स्वरूप मानिन्छ । नेपाली स्तूप वास्तुकलामा पाइने यो एउटा मौलिक विशेषता हो । हर्मिकाको टाउकोको भागमा चारै दिशामा कतिपय

स्तूपहरूमा तोरण समेत राखेको देखिन्छ। उदाहरणका निम्ति स्वयम्भूनाथको स्तूपलाई लिन सकिन्छ तर सबै स्तूपहरूमा यस्तो तोरण राख्ने प्रचलन छैन। जस्तै– बौद्धनाथ स्तूपमा तोरण देखिँदैन।

४. हर्मिकामाथि स्तूप वास्तुको अर्को अङ्ग 'भूवन' निर्माण गर्नु हो। यस्ता भुवनहरू तीनदेखि तेह्रवटासम्म निर्माण गरिने परम्परा छ। सुरुसुरुमा तीनवटा मात्र भुवन बनाइन्थे। हिनयानी परम्पराको चरम अवस्थामा ६ वटासम्म भुवन निर्माण गरिएको पाइन्छ भने महायानी परम्परामा एघारवटा भुवन बनाउने परम्परा कायम भयो र पछि तन्त्र वा वज्रयानी परम्पराको कारणले तेह्रवटा भुवन बनाउने प्रचलन देखा पर्‍यो। यी भुवनहरू हर्मिकाको शीर्ष भागदेखि गजुरसम्म गोलाकार चक्काहरूको रूपमा धातुबाट बनेका हुन्छन् जस्तो कि स्वयम्भूनाथ स्तूपमा देखापर्दछ तर कतिपय स्तूपहरूमा इँटाका तहहरूद्वारा पनि भुवनहरू बनाइएका हुन्छन्। यस्ता भुवनहरू चारपाटे शैलीमा बनाएका हुन्छन्। यस प्रकारको भुवन बौद्धनाथ स्तूपमा देख्न पाइन्छ। यी तेह्र भुवनहरूले बौद्धमतअनुसार तेह्रवटा स्वर्गको प्रतीक प्रस्तुत गर्दछन्। यी तेह्र भुवन पार गरेर मात्र सुखावती स्वर्गमा पुग्न सकिन्छ भन्ने विश्वास गरेको पाइन्छ।

५. भुवनमाथि देखा पर्ने स्तूप वास्तुको अर्को अङ्ग छत्रावली र गजुर हो। स्तूप वास्तुमा छत्र संरक्षकको प्रतीक मानिन्छ भने गजुर स्तूप वास्तुको पूर्ण बिन्दु मानिन्छ। भुवनमाथि सुरुमा त्रिदण्डी बनाएर त्यसमाथि छत्रको निर्माण गरिएको हुन्छ। छत्र वा छत्रवली प्रायजसो आकर्षक कमलासनयुक्त बनाइएको हुन्छ। छत्रमाथि घण्टाकार गजुर बनाइएको हुन्छ र सबैभन्दा माथि छत्र र गजुरलाई आभरण दिन त्रिखुट्टी वा अन्य स्वरूपको आकृति बनाइएको हुन्छ।

६. स्तूप वा वास्तुको अर्को विशेषता गर्भगृहको वरिपरि बनेको प्रदक्षिणापथ हो। सबैजसो स्तूपहरूमा प्रदक्षिणापथ रहेको हुन्छ। प्रदक्षिणापथ गर्भको वरिपरि बाहेक गर्भको बीच भागमा पनि कतैकतै देखिन्छ। तर भूईको वरिपरिको प्रदक्षिणापथ नै धेरैजसो प्रयोगमा ल्याउने गरिन्छ। प्रदक्षिणापथको वरिपरि काठ वा धातुका प्रार्थना चक्रहरू रेलिङ्गमा जडान गरिएका हुन्छन्। यस्ता प्रार्थना चक्रहरूमा 'ॐमणि पद्मे हुँ' लेखिएको हुन्छ। गर्भको प्रदक्षिणा गर्दा यिनै प्रार्थना चक्रहरूलाई घुमाउँदै प्रदक्षिणा गरिन्छ।

७. ठूला स्तूपहरूमा चारैतिर साना-साना खोपाहरू समेत बनाइएका हुन्छन्। यस्ता खोपाहरूमा 'तारा, नक्षत्र, परमिता, लोक्रेश्वर आदिका अनेकौं मुद्रामा मूर्तिहरू राखिएका हुन्छन्।

१. पाटनका चार स्तूपहरू

नेपाल उपत्यकामा रहेका स्तूपहरूमध्ये पाटनका चार कुनामा रहेको अशोक स्तूप भनिने चार स्तूपहरू प्राचीनतम स्तूप मानिन्छन्। यी स्तूपहरूलाई क्रमशः लघन स्थुर,

नैत्तज स्थुर, फूलच स्थुर र जिम्पि स्थुर भनेर स्थानीय रूपमा नामाकरण गरिएको पाइन्छ *(रेग्मी, १९६६ : भाग-२, ८६७)*। यी चार स्तूप बाहेक यिनै स्तूपको वास्तु शैलीको अर्को एउटा स्तूप पाटनको मध्य क्षेत्र पिंवहालमा रहेको छ भन्ने मानिन्छ तर यो स्तूप चाहिं हाल मौजुद छैन *(प्रधान, २०४५ : ६५)*। भाषा वंशावलीको कथाका आधारमा यी स्तूपहरूलाई सम्राट् अशोकद्वारा बनाउन लगाइएको मानिन्छ। राइटले एउटा वंशावलीका आधारमा किराँती राजा स्थुंगको राज्यकालमा सम्राट् अशोक गुरु उपगुप्त, रानी तिष्क्षरक्षीता र छोरी चारुमतीसहित नेपाल आएका तथा नेपालमा अशोक पतन (वर्तमान पाटन) नामक शहर बसालेर त्यसको चार कुनामा चार र माझमा एउटा स्तूप बनाएको कुरा लेखेका छन् *(राइट, १९७२ : १११-१३)*। तर राइटको यस कथनलाई समर्थन गर्ने अन्य स्रोतहरू पाइँदैनी स्तूपहरूलाई अशोक स्तूप भन्ने दुईटा सम्भावित कारणहरू देखापर्दछन्- (१) तत्कालीन भारतवर्षमा सम्राट् अशोकद्वारा बनाइएका स्तूपहरूको शैली पाटनका यी चार स्तूपहरूको वास्तुशैलीसित मिल्ने भएकाले यिनीहरूलाई अशोकीय स्तूप भनिएको हुनसक्छ। (२) यी स्तूपहरूको निर्माण बौद्धधर्म प्रचारको क्रममा सम्राट् अशोकद्वारा नेपाल पठाइएको प्रचारक मण्डलीद्वारा निर्माण गरिएको हुनाले यिनीहरूलाई 'अशोकीय स्तूप' भनिएको हुनसक्छ। यी उपर्युक्त दुई कारणहरू बाहेक बाबुराम आचार्यका अनुसार 'अशोकद्वारा पठाइएका धर्मप्रचारक टोलीका स्थविरका शिष्यहरूको दोस्रो पुस्ताको पालामा प्रचारटोली वा मण्डलीप्रति सम्मान दर्साउन यी चार स्तूपहरू बनाइएको हुनाले यिनीहरूलाई अशोक स्तूप भनिएको हो' *(प्रधान, २०४५ : ७२)*। जेहोस् अमिता रायले यी चार स्तूपहरूलाई वास्तु शैलीका आधारमा उपत्यकामा रहेका स्तूपहरूमध्ये सर्वप्राचीन ठान्नुभएको छ *(राय, १९७३ : १८)*। यसैगरी जे. सी. रेग्मीले पनि साधारण खालको वा प्राचीन वास्तु शैलीका आधार वा स्वरूपबाट यिनीहरूलाई प्राचीनतम स्वरूप भएका स्तूपहरू मान्नुभएको छ *(रेग्मी, २०२६ : ४५६)*। ए. के. कुमार स्वामीले यी चार स्तूपहरूको मूल स्वरूप जस्ताको तस्तै हालसम्म पनि रहिरहेको र यिनीहरू जुनसुकै दृष्टिकोणबाट पनि प्राचीन भारतीय ढिस्को वास्तु शैली अनुरूप बनाइएको कुरा लेख्नु भएको छ *(कुमार स्वामी, १९२७ : १४४)*।

पाटनका चार कुनामा भएका यी स्तूपहरू वास्तु शैलीका दृष्टिकोणले भारतको पिपरहवा र साँचीमा बनेका स्तूपकै स्वरूपभन्दा फरक देखिंदैनन् *(ऐजन)*। भ्वाट्ट हेर्दा यिनीहरूको स्वरूप माटाको निकै ठूलो ढिस्काको आकारको वा ठूलो टोपी घोप्ट्याएको आकारको रहेको देखिन्छ। यस अर्थमा यिनीहरू अर्धगोलाकार (Hemispherers) देखिन्छन् तर यी स्तूपहरूको यो अर्धगोलाकार स्वरूपको गर्भ ढुङ्गा वा ईटा छाप्ने कार्यद्वारा निर्माण गरिएको भने होइन। गर्भको यो स्वरूप माटो थुपारेर नै निर्माण गरिएको हो। माटो थुपारेर बनाएको यो ढिस्को वा गर्भ निकै ठूलो क्षेत्रमा फैलिएको छ। वास्तवमा स्तूपको आदिम स्वरूप यति नै हो तर पछिबाट गर्भरूपी माटाको ढिस्को मध्य भागमा चतुष्कोणाकार स्वरूपको आकृति (जग वा पेटी) बनाएर त्यसमाथि मध्य भागमा पुनः अर्धगोलाकार गर्भ बनाई यस गर्भमाथि चारपाटे हर्मिका बनाइएको छ। हर्मिकाको चारैपट्टि बुद्धका स्थिर आँखा बनाइएका छन्। हर्मि का माथि त्रयोदश भवन र त्यसमाथि साधा गजुर बनाइएको छ। मूल

माटाको ढिस्काको चारैतिर चारवटा साना–साना मन्दिर आकारका खापायुक्त आकृति बनाइएको छ। यी खापाहरू भने पञ्चध्यानी बुद्धका मूर्तिहरू राख्न बनाइएका हुन्। (चित्र नं. १. हेर्नुहोस्)

२. स्वयम्भूनाथ स्तूप

काठमाडौंदेखि उत्तर-पश्चिम कुनामा चानचुन ४०० फिट अग्लो एउटा सानो पहाडको चुलीमाथि स्वयम्भूनाथको स्तूप निर्माण भएको छ। स्तूपका वरिपरि अनेकौं स–साना चैत्यहरू तथा तले र शिखर शैलीका मन्दिरहरू पनि रहेका छन्। पर्सिब्राउनका अनुसार यो स्तूप दुई हजार वर्ष पुरानो हुनुका साथै मूल रूपमा यो साधारण माटाको ढिस्को मात्र थियो जसमा पछिबाट छत्रावली आदि थपिएको हो *(ब्राउन १९६५ : १६, १९७)*। वर्तमान समयसम्म स्वयम्भू स्तूपको स्वरूप धेरैपल्ट जीर्णोद्धार र थपघटको विषय भइसकेको हुनाले यसको वर्तमान स्वरूप मध्यकालीन मानिन्छ। जे. सी. रेग्मीले स्वयम्भू स्तूपलाई किराँतकालीन हुनसक्ने सम्भावना व्यक्त गर्नु भएको छ। कतिपय वंशावलीहरूमा त यो स्तूप सत्ययुगतिर नै स्थापित भएको कुरा लेखिएको छ। यस स्तूपको पहिलो चर्चा गर्ने अभिलेख अंशुवर्माको गोकर्णमा रहेको एउटा जीर्ण अभिलेख हो। यसमा 'स्वयम्भू' को ठाउँमा 'भूचैत्य' भन्ने शब्द परेको छ। यस अभिलेखका आधारमा नै स्वयम्भूनाथको स्तूप लिच्छविकालमा पनि यथावत् अवस्थित रहेको मानिन्छ।

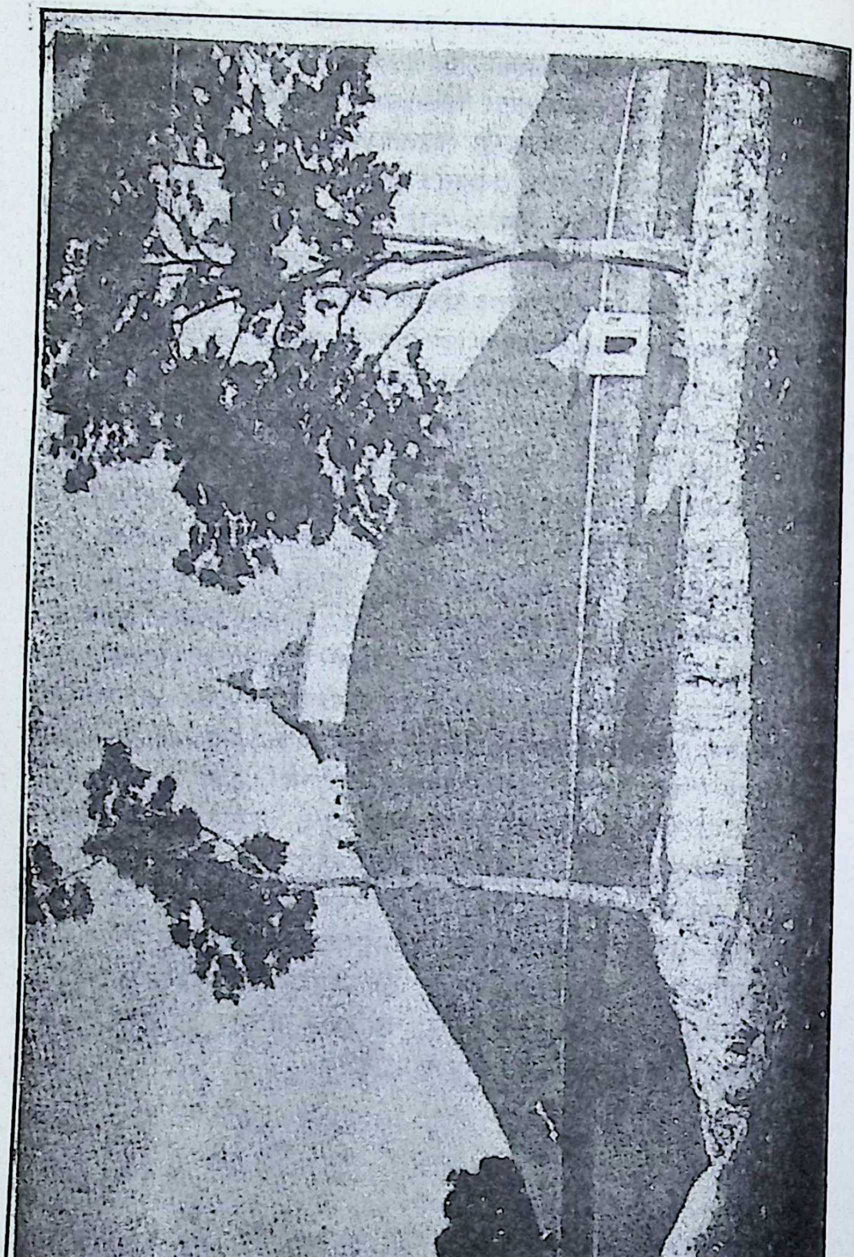
माध्यमका दृष्टिकोणबाट यो स्तूपमा मुख्य रूपमा ईटामा माटो र प्रस्तरको प्रयोग भएको छ तर यसको भुवन, गजुर, तोरण र छत्र भने धातुबाट निर्मित छन्। वास्तुकलाका दृष्टिबाट यो स्तूप सम्पूर्ण रूपमा स्तूप वास्तुको सिद्धान्तबाट निर्माण गरिएको स्तूप हो। एक तहको पेटीमाथि यो स्तूपको अर्धगोलाकार वा टोपी आकारको गर्भगृहको निर्माण गरिएको छ जसको चारैतिर प्रदक्षिणापथ बनाइएको छ। प्रदक्षिणापथलाई फलामे बारले घेरिएको छ र यसै फलामे बारमा 'ॐमणि पद्मे हुँ' विजाक्षर लेखिएका प्रार्थना चक्रहरू जडिएका छन्। गर्भगृहको मध्य भाग बाहिरतिर केही चौरस (Flattened) छ भने यसको माथिल्लो भाग केही साँघुरिएको आकारको रहेको छ। यस गर्भका वरिपरि पाँचवटा खापा वा गवाक्ष्यहरू बनाइएका छन्। यी पाँचवटै खापाहरूमा पञ्चध्यानी बुद्धका मूर्तिहरू राखिएका छन्। गर्भका वरिपरि रहेका यी पाँचवटा गवाक्ष वा खापाहरूको स्वरूप भने ससाना मन्दिरहरू जस्तो देखिन्छ। गर्भको माथिपट्टि चारपाटे हर्मिका बनाएको छ। यी हर्मिकाको चारै पाटामा बुद्धका एक जोडी स्थिर आँखाहरू बनाइएका छन्। आँखाहरूको बीचमा 'सुखावती' स्वर्ग जाने प्रतीकको रूपमा प्रश्न (?) चिन्ह अंकित गरिएको छ। चन्द्र, सूर्यको प्रतीक वा स्वयं बुद्धको प्रतीक वा चार दिशाका लोकपालहरूको प्रतीकका रूपमा रहेका यी आँखाहरूले उनीहरूबाट चारै दिशाबाट कुनै कुरा नलुकेको तथा उनीहरूले शाश्वत आँखाद्वारा यस ब्रह्माण्डलाई निरन्तर हेरिरहेको कुरा जनाउँदछ। स्वयम्भूको अर्थ आफैं जन्मिएको हुन्छ। यसरी आफैं जन्मिएको बुद्धलाई 'आदिबुद्ध' भनिन्छ। सम्पूर्ण स्वयम्भूको वास्तु स्वरूप आदिबुद्धको स्वरूप मानिन्छ। स्वयम्भूको गर्भगृहभित्र पञ्चध्यानी

बुद्धमध्ये 'वैरोचन' निरन्तर अवस्थित मानिन्छन् । 'वैरोचन' अदृश्य रहने हुनाले गर्भमा उनको निरन्तर उपस्थितिको प्रतीकका रूपमा हर्मिकाको चार आँखामा उनका आँखाहरू बनाइएको हो भन्ने मतहरू पनि पाइन्छन् । हर्मिकाको शीर्ष भागमा चारैपट्टि चोसो आकारका तोरणहरू राखिएका छन् । यी तोरणहरूमा पनि पञ्चध्यानी बुद्धहरूका आकृतिहरू उत्कीर्ण गरिएको छ । श्लसरका अनुसार नेपाली स्तूपहरूमा हर्मिका राख्ने चलन पन्ध्रौं शताब्दीभन्दा अगाडिको चलन होइन *(श्लसर, १९८२ : १६७)*। यस अर्थमा स्वयम्भू चैत्यमा रहेको हर्मिका पनि चौधौं शताब्दीपछि मात्र निर्मित्त भएको देखिन्छ । हर्मिकादेखि मास्तिर यस चैत्यमा धातुका तेह्रवटा गोलाकार भुवनहरू बनाइएका छन् । जो वास्तवमा बौद्धधर्मका तेह्र लोकका प्रतीकहरू हुन् । भुवनहरूमाथि छत्र, गजुर र आभरण क्रमशः बनाइएको देखिन्छ । यस स्तूपको छत्रावली निकै अग्लो छ, जुन कुरा अन्य स्तूपहरूमा पाइँदैन । जगदीश रेग्मीले यस स्तूपको जस्तो छत्रावली चौधौं शताब्दीतिर मात्र विकसित भएको मान्नुभएको छ *(रेग्मी, २०२६ : ४५८)*। गजुरको निर्माण कमलासन माथि गरिएको छ । स्तूपको पूर्वपट्टि एउटा ठूलो बज्र राखिएको छ, जसलाई तिब्बती भाषामा 'डोर्जे' भनिन्छ । बज्रका संरक्षकका रूपमा दुईटा प्रस्तर सिंहहरूको मूर्ति प्रवेशद्वार छेउमा बनाइएको छ । बज्रको बैठक गोलाकार स्वरूपको प्रस्तरको कमलासनमाथि बनाइएको छ । यसका वरिपरि सर्प, घोडा, भेडा, बाँदर, हाँस, सुङ्गुर, मुसा, साँढे, खरायो आदिका चित्र उत्कीर्ण गरिएका छन्, जो वास्तवमा तिब्बततिर पनि लोकप्रिय भइसकेको थियो । ईस्वी १२३६ मा उपत्यका आउने तिब्बतीय यात्री धर्मस्वामीले आफ्नो यात्रा विवरणमा त्यसताका तिब्बतमा यो स्तूप अति लोकप्रिय भइसकेको कुरा लेखेका छन् *(रोयरिच, १९५९ : ५४)*। तिब्बतीहरू यस स्तूपलाई 'च-रुङ्ग-ख-सर-छ्योरतेन' अथवा 'म-गुता' स्तूप भन्दछन् *(बाँडेल, १८९२ : १८६)* (चित्र नं. २ हेर्नुहोस्)

३. बौद्धनाथ स्तूप

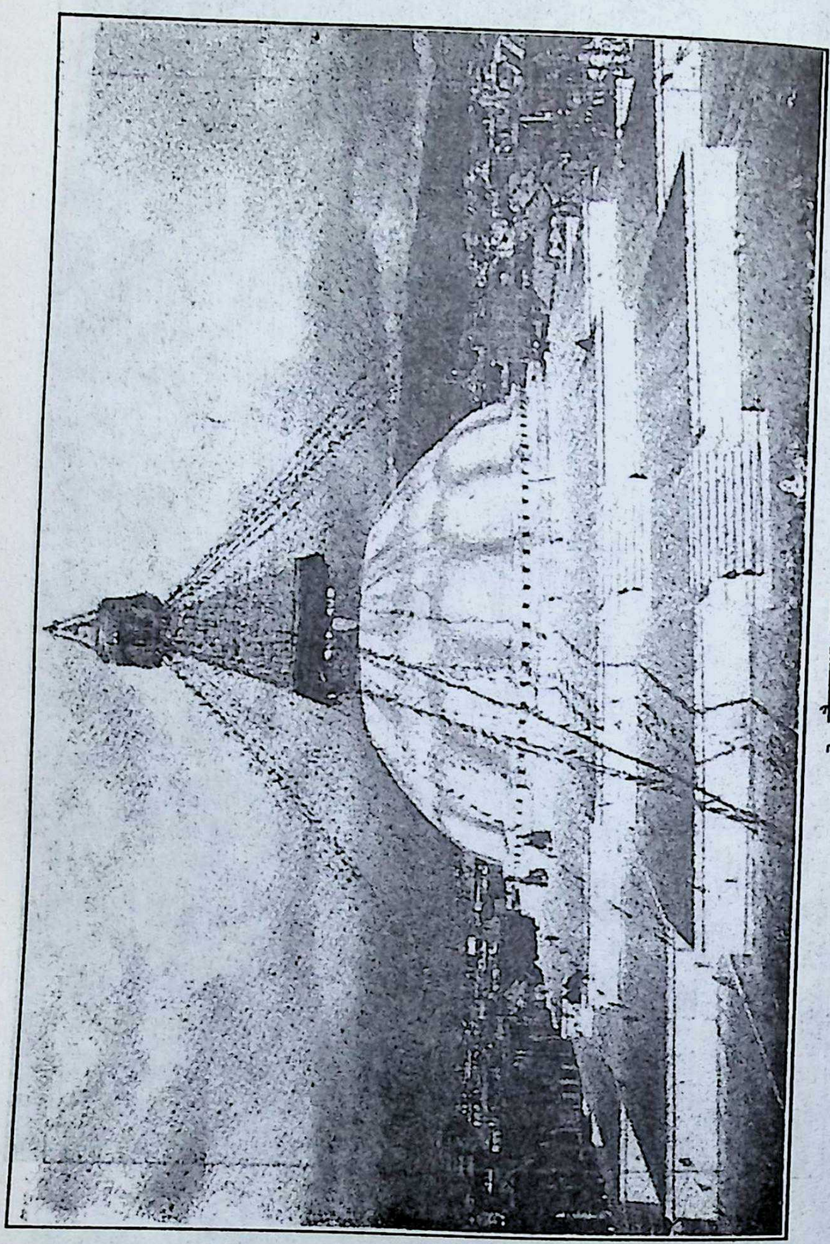
स्तूप वास्तुकलाको अर्को नमुना बौद्धनाथको स्तूप हो । यो काठमाडौंको उत्तर–पूर्वी कुनामा काठमाडौं र साँखुको बीचमा जोरपाटी नजिकको बौद्ध नामक स्थलमा रहेको छ । यस स्तूपलाई 'खास्ती चैत्य' पनि भनिन्छ । भाषावंशावलीअनुसार पितृहत्याको पापको प्रायश्चित गर्न राजा मानदेवले यो चैत्य बनाएका थिए । यसैगरी गोपालराजवंशावलीमा राजा शिवदेवले ठूलो 'खासो' चैत्य वनाए भन्ने विवरण परेको छ *(बज्राचार्य र मल्ल, १९८५ : पत्र नं. २१)*। यी दुवै सन्दर्भले यो चैत्य लिच्छविकालमै बनेको देखिन्छ तर यो स्तूपको वर्तमान स्वरूप भने मध्यकालीन देखापर्दछ । यसको प्राचीन स्वरूप कस्तो थियो केही भन्न सकिँदैन । समय-समयमा यस स्तूपमा धेरै जीर्णोद्धार र थप निर्माण कार्य भएको देखिन्छ । बाडेलअनुसार यस स्तूपमा कश्यप बुद्धको खरानी राखिएको छ *(बाडेल, १८९५ : ६)* तर यससम्बन्धी अन्य कुनै प्रमाणहरू पाइएका छैनन् । अन्तिम मल्लकालमा अभिलेखहरू बाहेक यस स्तूप क्षेत्रबाट अन्य अभिलेखहरू पाइएका छैनन् । वी. टी. भट्टाचार्यअनुसार यस स्तूप वरिपरि १०८ मूर्तिभन्दा कम मूर्तिहरू राखिएका छैनन् *(भट्टाचार्य, १९५८ : ६)*। यस स्तूपको वरिपरि लामा र सेर्पाहरूका निवासीय घरहरू रहेका छन् । 'ठ्यास्पू ए' मा समेत यस स्तूपको विवरण पाइन्छ ।

बौद्धनाथ स्तूपले निकै ठूलो क्षेत्र ओगटेको छ र यसको आकृति पनि वृहद स्वरूपको भएको हुनाले यो स्तूप पूर्व–मध्यकालतिर नै बनिसकेको देखिन्छ *(रेग्मी, १९६६ : भाग–१, ५७२)*। जहाँसम्म बौद्धनाथ स्तूपको वास्तु शैलीको प्रश्न छ। यो स्तूप तीन तहको पेटीमाथि निर्माण गरिएको देखिन्छ। पेटीको स्वरूप मण्डलाकार छ तर यस मण्डलाकार स्वरूपमा अनेकौं चोसो वा कुनाहरू बनाइएका छन् यस स्तूपको अर्को विशेषता दुईवटा प्रदक्षिणापथ हुनु हो। पहिलो प्रदक्षिणापथ भूई तलमा रहेको छ। जसका किनाराहरूमा चारैतिर 'ॐमणि पद्मे हुँ विजाक्क्षर' लेखिएका तामाका प्रार्थना चक्रहरू जडिएको रेलिङ्ग रहेको छ। यस बाहेक स्तूपको गर्भ वरिपरि बीच भागमा पनि प्रदक्षिणापथ निर्माण गरिएको छ तर तल्लो तहको प्रदक्षिणापथ नै चल्तीको प्रदक्षिणापथ देखिन्छ। मुख्य गर्भको चारैतिर खोपाहरू बनाएर पञ्चध्यानी बुद्धका मूर्तिहरू राखिएका छैनन् तर वरिपरि लहरै स–साना खोपाहरू निर्माण गरिएका छन् जसमा बौद्धमतअनुरूपका तारा लोकेश्वर आदिका एक फुट जति अग्ला १०८ प्रस्तर मूर्तिहरू राखिएका छन्। त्यसैले यस स्तूपको प्रदक्षिणापथ घुम्नेले यहाँ रहेका सबै देवदेवीहरूको स्वतः प्रदक्षिणा गरेको हुन्छ। सबैभन्दा माथिल्लो 'मेघी' वा 'पेटी' माथि अर्धगोलाकार रूपमा गर्भको निर्माण भएको छ। गर्भको फेद निकै चौरस छ भने माथिल्लो भाग यसको दाँजोमा केही साँघुरो देखिन्छ। गर्भको शीर्ष भागमा चारपाटे हर्मिका बनाइएको छ जसका चारै दिशाका पाटाहरूमा बुद्ध वा बुद्धधर्मअन्तर्गतका लोकपालहरूको जोडी आँखा बनाइएको छ। आँखाको बीच क्षेत्रदेखि थोरै मुनि सुखावती स्वर्गको बाटाको प्रतीकका रूपमा प्रश्न चिन्ह (?) बनाइएको छ। स्वयम्भूनाथको जस्तो हर्मिकाको शीर्ष भागमा चारैपट्टि तोरणहरू यस स्तूपमा देखिँदैनन्। यसैगरी हर्मिकाको शीर्ष भागमा बनाइएका तेह्र भुवनहरू पनि स्वयम्भूमा झैं धातुका गोलाकार चक्र नभएर ईटाबाट बनेका तेह्र तहहरू देखिन्छन्। तेह्र भुवनका प्रतीकका रूपमा बनेका यी तेह्र तहहरू चारपाटे स्वरूपमा तलबाट मास्तिरपट्टि क्रमशः सानो स्वरूपमा बनाइएका छन्। तेह्र भुवनको शीर्ष भागमा कमलासन बनाएर छत्रावली बनाइएको छ भने छत्रावलीमाथि गजुर र गजुर माथि आभरण बनाइएको छ। छत्रावली कमलासन, गजुर र आभरण धातुबाट बनेका छन्, जसमा सुनको मोलम्वा गरिएको छ। यस स्तूपको प्रवेश द्वार उत्तरपट्टि रहेको छ। सम्पूर्ण स्तूप वरिपरिको भागलाई पर्खालद्वारा घेर्ने काम गरिएको छ। यस बाहेक यो स्तूप पनि साधा स्तूप हो। यसमा श्रृङ्गार र अलंकरण पाइँदैन। (चित्र नं. ३ हेर्नुहोस्)



१. पाटनको ओशोकियन स्तूप

२. स्वयम्भूनाथ स्तूप



३. बौद्धनाथ स्तूप

४. लुम्बिनी र कपिलवस्तुमा उत्खनन्ताका प्राप्त स्तूपहरू

लुम्विनी र कपिलवस्तु क्षेत्र शाक्यमुनि वुद्धको जन्मस्थल साथै उनको पिताको 'कुल' शाक्यहरूको राजधानी समेत थियो । त्यसैले यस क्षेत्रमा वुद्धको समयताकादेखि नै वौद्ध धर्मको प्रचारप्रसार र विकास हुनु स्वाभाविक थियो । त्यसैले वुद्धको समयताकादेखि नै र त्यसपछि यस क्षेत्रमा प्रशस्त स्तूपहरूको निर्माण हुने कुरा पनि स्वाभाविक थियो । ईसापूर्व तेस्रो शताब्दीताका पनि यस क्षेत्रमा स्तूपहरू रहेको प्रमाण पाइन्छ । कपिलवस्तुको निग्लिहवाको स्तम्भाभिलेखबाट त्यहाँ कनकमुनिको जन्मस्थानमा रहेको स्तूपलाई सम्राट् अशोकले जीर्णोद्धार गरी ठूलो वनाएको चर्चा परेको छ । यस स्तूपको यो दोस्रो पटकको जीर्णोद्धार थियो । वुद्धभन्दा धेरै अगाडि भएका क्रकुच्छन्द वुद्धको जन्मस्थान (महापरिनिर्वाणस्थान ?) मा समेत एउटा स्तूपको निर्माण वुद्ध पूर्वकै शताब्दीहरूमा भइसकेको चर्चा साहित्यिक स्रोतहरूमा पाइन्छ । यसैगरी राजा अशोकले वुद्धको जन्म स्थान लुम्विनीमा समेत स्तूपको निर्माण गराएका थिए । ईसाको पाँचौं शताव्दी र सातौं शताव्दीमा त्यस क्षेत्रको भ्रमण गर्ने चिनियाँ यात्री क्रमशः फाइयान र हेनसाँगले समेत त्यस क्षेत्रमा अनेकौं स्तूपहरू देखेको आफ्नो यात्रा विवरणमा लेखेका छन् । फाइयानको विवरणमा सेतो हात्तीमा चढेर वुद्ध आमाको गर्भमा पसेको ठाउँमा उनले रोगी, मृतक, सन्यासी आदि देखेका ठाउँहरूमा स्तूपहरूको निर्माण भएको र उनले वाण हानेर 'सार' कुप वनेको ठाउँमा, उनेले फ्याँकेको हात्ती झरेको ठाउँमा, उनले पितालाई पहिलो पल्ट भेटेको ठाउँमा र विरुद्धकले शाक्यहरू मारेको ठाउँमा समेत स्तूपहरू निर्माण भएको विवरण पाइन्छ । उनको विवरणमा कनकमुनि र क्रकुच्छन्द वुद्धको सम्झनामा समेत स्तूपहरू बनेको विवरण परेको छ (**बेल, १९६९ : ४८–५०**) । यसैगरी हेनसाँगको विवरणमा समेत वुद्धले ज्ञान प्राप्तिपछि पहिलोपल्ट पितालाई भेटेको ठाउँ लगायत विरुद्धकले शाक्यहरूको हत्या गरेको ठाउँमा हजारौं स्तूपहरू मर्नेहरूको सम्झनामा साधारण जनताले वनाएको तथा क्रकुच्छन्द र कनकमुनि वुद्धको जन्मस्थानमा समेत दुईटा स्तूप भएको विवरण परेको छ (**वाटर्स, १९६१ : २–२५**) । चिनियाँ यात्रीहरूको विवरण वाहेक विभिन्न वौद्ध ग्रन्थहरूमा समेत प्राचीन स्तूपहरूको विवरण एवं चर्चा पाइन्छ तर त्यो युगमा वनेका स्तूपहरू कालान्तरमा त्यो क्षेत्र उजाड भएपछि जमिनमुनि दविन वा छोपिन पुगे । जमिनमाथि वाँकी वसेका स्तूपहरू पनि जङ्गलको विकासले गर्दा मान्छेको दृष्टिवाट ओझेल हुन गए ।

सन् १८९६ देखि लुम्विनी र कपिलवस्तुमा पुरातात्त्विक गतिविधिहरू सुरु भयो । फुहरर, पी. सी. मुखर्जी, केशर शमशेर, देवला मित्रा, वावुकृष्ण रिजाल, तारानन्द मिश्र तथा नेपाल पुरातत्त्व विभाग र जापानको रिसो युनिभर्सिटीका पुरातत्त्वविद्हरूले क्रमशः उत्खनन् गर्दै रहे । यसरी सिलसिलावद्ध रूपमा गरिएका अन्वेषण र उत्खनन्वाट हालसम्म जम्मा ६ वेग्लावेग्लै ठाउँहरूमा विभिन्न स्तूपहरूको अवस्थिति देखापरेको छ जो निम्नअनुसा छ–

पी. सी. मुखर्जीद्वारा ईस्वी १८९९ मा लुम्बिनी क्षेत्रमा गरेको उत्खनन्को रिपोर्ट सन् १९०१ ईस्वीमा प्रकाशित गरियो । यस रिपोर्टअनुसार मायादेवीको मन्दिरभन्दा पूर्वपट्टि

एउटा स्तूप फेला पर्न गयो । मुखर्जीअनुसार यो स्तूप राजा अशोकले नै बनाएको स्तूप हो । यो स्तूप इँटाहरूबाट बनेको स्तूप हो । यस बाहेक यसै स्तूपको पूर्वपट्टिबाट अन्य दुई स्तूपहरू फेला परेका थिए । पी. सी. मुखर्जीले राजा अशोकले बनाएको भनेको स्तूप अन्य दुई स्तूपको दाँजोमा निकै ठूलो छ । यी दुई स्तूपहरू भने माटाका ढिस्काका रूपमा रहेका छन् (मुखर्जी १९९६ : १३९) । यी उपर्युक्त तीन स्तूप बाहेक पुष्करिणी (पोखरी) को उत्तरपूर्वी कुनाबाट पनि उनले पाँचवटा साना स्तूपहरू फेला पारेका थिए । यी पाँच स्तूपमध्ये सबैभन्दा उत्तरपूर्वमा रहेको स्तूपलाई उनले शक्र स्तूप वा बुद्धलाई पहिलोपल्ट शक्रले आफ्नो हातमा लिएको स्थानमा बनेको स्तूप मानेका छन् । यी पाँच स्तूपहरू सँगै अन्य चार स्तूपहरू पनि उनले पत्ता लगाएर यी स्तूपहरूलाई उनले चार दिक्पालहरूले बुद्धलाई पहिलोपल्ट आफ्नो हातमा लिएको स्थानमा बनेको स्तूप मानेका छन् । यस बाहेक मायादेवी मन्दिरको दक्षिणपश्चिममा अशोक स्तम्भका छेउमा केही स्तूपहरू रहेका पी. सी. मुखर्जीले उल्लेख गरेका छन् (ऐजन, १४०) । मायादेवी मन्दिरका छेउमा पी. सी. मुखर्जीद्वारा फेला पारिएका यी स्तूपहरू ईसापूर्व तेस्रो र दोस्रो शताब्दीका मानिन्छन् । बाबुकृष्ण रिजालका अनुसार सन् १९७९ सम्म उत्खननताका फेला परेका स्तूप र चैत्यहरू लुम्बिनीमा निक्कै छन् । मायादेवी मन्दिरको पश्चिमतिरबाट अशोक स्तम्भको दायाँ–बायाँ स–साना स्तूपहरू फेला पारिएका थिए । यसैगरी मायादेवी मन्दिरको उत्तरपट्टिबाट जम्मा सोह्रवटा स्तूपहरूको समूह फेला पऱ्यो । यी सोह्रवटै स्तूपहरूको स्वरूप बिग्रिसकेको हुनाले यिनीहरूलाई पुनः निर्माण गरेर मूल रूप दिने काम गरियो । यस बाहेक यसै क्षेत्रबाट लहरै निर्माण गरिएका अन्य पाँच स्तूपहरू पनि फेला परेका छन् जसमध्ये पूर्वतिरबाट रहेको प्रथम स्तूप ज्यादै भत्किसकेको थियो जसलाई पुनः निर्माण गरी मूल आकृति र स्वरूप प्रदान गरियो । पूर्वतिरबाट नै दोस्रो स्तूप मौर्य युगताकाको देखापर्दछ । तेस्रो स्तूप दोस्रो स्तूप सरह छ तर कुषाणकालताका यसलाई माटो र इँटाबाट गोलाकार स्वरूप प्रदान गरेको देखिन्छ । यसपछिको अर्को स्तूपको वास्तु शैली गोलाकार देखिन्छ । पाँचौं स्तूपको माथिल्लो भाग पूर्ण भत्किसकेको थियो । मायादेवी मन्दिरको दक्षिण–पूर्वबाट एउटा ठूलो चैत्य र अशोक स्तम्भदेखि ६ मिटर उत्तरबाट एउटा अर्को सानो चैत्य पनि फेला परेको थियो *(रिजाल, १९७९ : १७, १८, २१)*।

तिलौराकोट वा कपिलवस्तु क्षेत्रमा पनि सर्वप्रथम स्तूप फेला पार्ने पी. सी. मुखर्जी नै थिए । उनको रिपोर्टअनुसार तिलौराकोट दरबार क्षेत्रको पूर्व गेटबाट चानचुन ६० फिट दक्षिण–पूर्वमा यो स्तूप रहेको थियो । यो स्तूप गोलाकार ढिस्काको रूपमा थियो । ठूला-ठूला इँटाहरूको अनेकौं तहबाट बनेको थियो । यस स्तूपको वरिपरि ठोस प्रदक्षिणापथ समेत बनाइएको देखिन्छ । स्तूपका तहहरूमा बेग्लाबेग्लै साइजका इँटाहरू पाइए जसले गर्दा यो स्तूपमा बेग्लाबेग्लै समयमा थप कार्यहरू भएको प्रमाणित हुन्छ । यस स्तूपका बीचमा वाडेलले १० फिटको घेरामा ११ फिटको गहिराइसम्म खन्न लगाएका थिए । त्यति गर्दा पनि उनले त्यहाँबाट खरानी वा हड्डीहरूको अवशेष फेला पार्न सकेनन् *(मुखर्जी, १९९६ : १०४)*। यस बाहेक तिलौराकोटको उत्तर–पश्चिम १२०० फिट जति टाढा 'धमन्नीहवा' भन्ने

स्थानमा एकजोडी स्तूप फेला परेका थिए । त्यहाँ उत्खनन् तारानन्द मिश्रले गरेका थिए । यी दुई स्तूपमध्ये एउटा ठूलो र अर्को सानो रहेको छ । ठूलो स्तूपको परिधि ५२ फिट छ भने यसको उचाइ ७ फिट साढे १ इन्च छ । यो स्तूप चार चरणमा वनाइएको देखिन्छ । यस स्तूपको प्रथम चरण चौथो शताब्दी ईसापूर्वको देखिन्छ भने प्रथम चरणको यस स्तूपको परिधि ५० फिट ६" इन्च छ । यसको प्रथम चरणको स्वरूपसँग उत्तरीय पालिस गरिएका काला भाँडाहरू र खैरा भाँडाहरूका टुक्राहरू भेटिएका छन् । यसको दोस्रो चरणको निर्माणमा वाहिरवाट वरिपरि इँटा थप गरिएको छ जसले गर्दा यसको परिधि वढेर ५२ फिट हुन पुगेको छ । यस चरणको निर्माणसितै उत्तरीय पालिस गरिएका काला भाँडाकुँडाका टुक्राहरू मात्र भेटिएका छन् । त्यसैले यसलाई ईसापूर्व तीन सयतिरको मान्नुपर्दछ । यसको तेस्रो चरणमा नजिकैको नदी वाण गङ्गाले यसलाई नकाटोस् भनेर उत्तर–पूर्वतिरबाट अर्ध वृत्ताकार सुरक्षा पर्खाल २० फिटको लम्बाइमा वनाएको देखिन्छ । स्तूपको सवैभन्दा माथिको भाग चौथो चरणमा वनाइएको हो । चार दिशामा चार खापाहरूसमेत वनाइएको देखिन्छ तर हाल पूर्व र उत्तरतिरका खापाहरू मात्र रहेका छन् । दक्षिण र पश्चिमको खापा वर्षाको कारणले भत्किएर वगिसकेको छ । स्तूपको मध्यवाट तेह्र फिटमुनि जाँदासम्म पनि यसबाट कुनै अवशेषहरू फेला परेनन् । यस स्तूपको पहिलो चरणका इँटाहरू १½ × १६½ × १२ इन्च छन् भने दोस्रो चरणका १७" × १३" इन्च छन् । तेस्रो चरणका इँटाहरूको साइज ११-३१ इन्च छन् भनें । चौथो चरणमा १६½ × १० इन्चका छन् । यो स्तूपभन्दा १५ फिट उत्तरतिर अर्को एउटा सानो स्तूप छ जसको परिधि २६" फिट मात्र छ र यी एकै चरणमा वनेका हुन् । यहाँका इँटाहरू पातला किनारा भएका छन् । यस स्तूपलाई इँटाका आठ तहवाट वनाइएका छन् यो स्तूप शुंगकालको प्रारम्भमा वनेको देखिन्छ । यसवाट पनि कुनै अवशेष प्राप्त हुन सकेन *(मिश्र, २०३४ : १८, १९)*। यी दुवै स्तूपहरू वुद्धका माता र पिताको सम्झनामा वनाएको मानिन्छ ।

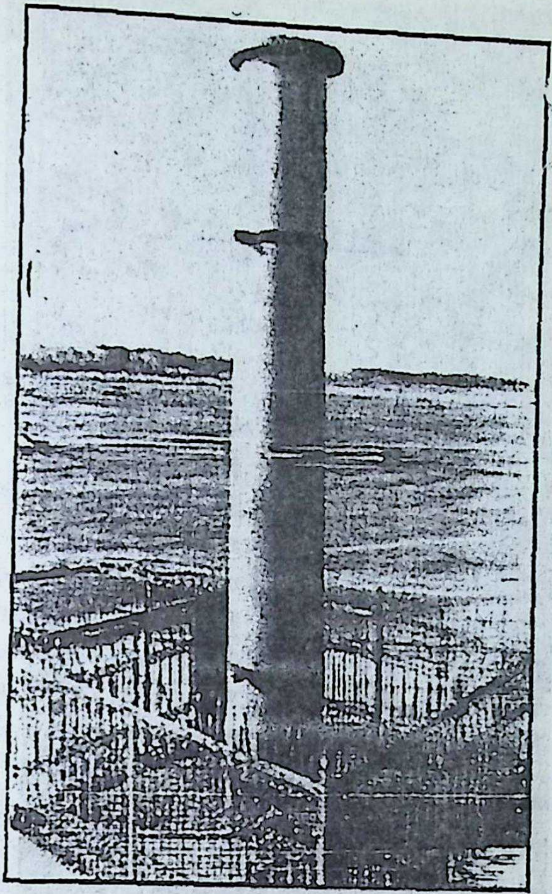
तिलौराकोटभन्दा दुई माइल उत्तर संग्रहवा भन्ने ठाउँवाट सुरुमा फुहरर र पछि पी. सी. मुखर्जीले जम्मा १७ वटा स्तूपहरू पत्ता लगाएका छन् । यिनीहरूलाई 'शाक्य स्तूप भनिन्छ । यिनीहरूमध्ये सवैभन्दा ठूलो स्तूप १९ फिट वर्गको रहेको छ भने सवैभन्दा सानो ३ फिट वर्गको मात्र रहेको छ । यी स्तूपहरू पोलिएका इँटाहरूवाट निर्माण भएका छन् । इँटाहरूको साइज ११ × ७ × १½ इन्च देखिन्छ । यिनीहरूको सवैभन्दा तल्लो तह ९ × ७ × ५ इन्चका इँटाहरू जोडिएर बनाइएका छन् । यस्ता इँटाहरूमा पूर्ण फुलेको कमल वनाइएको देखिन्छ । साथै यी इँटामुनिवाट विभिन्न अवशेष रहेको भाँडा (Casket) पाइएको छ । माथिका इँटाहरूमा भने त्रिशूल, अंकुश, तिर, बन्चरो, पाश आदि कुँदिएको देखिन्छ । यहाँका स्तूपहरू राजा विरुद्धकले आम हत्या गर्न लगाएका शाक्यहरूको सम्झनामा वनाइएको मानिन्छ । फुहररले यी स्तूपहरू वर्गाकार स्तूपहरू हुन् भनेका छन् । तर पी. सी. मुखर्जीले भने यिनीहरूको जगमात्र वर्गाकार रहेको र मूल गर्भगृह भने अर्धगोलाकार रहेको मानेका छन् *(मुखर्जी, १९९६ : १०८)*।

फुहरर र वाडेलद्वारा उत्खनन् गरिएको अर्को स्तूप तिलौराकोटदेखि ४ माइल दक्षिण गोटीहवा भन्ने ठाउँमा रहेको छ। यो पनि इँटाद्वारा बनाइएको स्तूप हो। यसको परिधि ६८ फिटको छ भने वर्तमान समयसम्म यो ९ फिट अग्लो छ। यो स्तूपलाई चिनियाँ यात्री फाइयान र हेनसाँगले बयान गरेको क्रकुच्छन्दको स्तूप मानिन्छ। यस स्तूपको मध्य भागमा एउटा प्वाल देखिएकाले यो प्वालको यंष्टीका राखिएको प्वाल हुनसक्ने र यस स्तूपको गर्भदेखिको माथिल्लो भागमा भुवन, छत्र र गजुरसमेत हुनसक्ने अनुमान लगाइन्छ *(ऐजन, १०३)*।

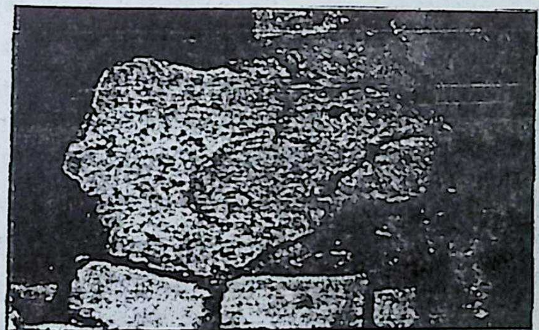
सगरहवादेखि १½ माइलपूर्वतिर निग्लिहवा नामक स्थान छ। यस स्थानमा अशोक स्तम्भ छ। फुहररले गरेको यस स्थानको उत्खनन्मा इँटाबाट बनेको एउटा स्तूप फेला पऱ्यो। यो स्तूपको परिधि १०९ फिटको छ भने यसको उचाइ ६ फिट देखिन्छ। यसको तल्लो भागमा प्रयोग गरिएका इँटाहरूको साइज १६ × ११ × १२ इन्च रहेको छ। यो स्तूप मौर्यकालभन्दा पनि अगाडि नै निर्माण गरिएको स्तूप मानिन्छ। निग्लिहवामा प्राप्त अभिलेखअनुसारको सम्राट अशोकले दोस्रोपल्ट जीर्णोद्धार गरेको स्तूप पनि यसैलाई मानिन्छ।

यस बाहेक 'लोहरी कुदान' बाट समेत स्तूपको अवशेष फेला परेको छ। यो स्थान गोटीहवाभन्दा एक माइल पूर्वतिर पर्दछ। यस स्थानमा रहेका चारवटा प्राचीन माटाका ढिस्काहरूमध्ये सबैभन्दा उत्तरपट्टिको ढिस्को स्तूप भएको कुरा मुखर्जीले लेखेका छन्। यो अझै पनि ३० फिट अग्लो छ। यसका तीनपट्टिका इँटाहरू त्यहाँको बावाजीले लगेर झोपडी बनाएको देखिन्छ *(मुखर्जी १९९६ : ११४)*। यस बाहेक लुम्बिनीदेखि पूर्व पर्ने रामग्राम नामक स्थानमा पनि एउटा पुरानो ढिस्को पाइएको छ । यस ढिस्कोलाई पनि स्तूपको अवशेष मानिन्छ। यस ढिस्कोमुनि महापरिनिर्वाण सूत्र र दिग्धनिकायअनुसार बुद्धको खरानी वा अस्थी धातुको अवशेष राखिएको थियो। जसलाई नागहरूले रक्षा गरेको हुनाले सम्राट् अशोकले यो स्तूप खोलेर लैजान सकेनन्। महावंश नामक ग्रन्थअनुसार रामग्रामको यो स्तूप खोलाले बगाउँदा यसभित्र रहेको अस्थी धातुको डिब्बा समुद्रमा पुग्यो जसलाई 'सोनुत्तर' नामक भिक्षुले प्राप्त गरे र यसलाई श्रीलङ्काको 'महाथुपु' नामक स्तूपमा राखे *(रिजाल, १९७९ : २३ – २४)*। वर्तमान समयमा स्तूप रहेको ठाउँमा ढिस्को छँदैछ।

लुम्बिनी र कपिलवस्तु क्षेत्रमा पाइएका सबै स्तूपहरूको वास्तु स्वरूप प्राचीन स्तूपको वास्तु स्वरूप हो। यिनीहरू सबै अर्ध–गोलाकार गर्भगृहका रूपमा बनाइएका माटा र इँटाका ढिस्को आकारका आकृतिहरू मात्र हुन्। यिनीहरू जग वा पेटीमाथि बनाइएका काठका यष्टीका रहित तथा हर्मिका, भुवन, छत्र र गजुरसहित स्तूपहरू हुन्। यी सबैजसो स्तूपहरू पारिभौगिक एवं उद्देशियक स्तूपहरू देखिन्छन्। रामग्रामको स्तूप भने शारीरिक स्तूप देखिन्छ। यसैगरी गोटीहवाको स्तूपमा मात्र अपवादको रूपमा काठको यष्टीका राख्ने प्वाल छाडिएको देखापर्दछ। यी सबै स्तूपहरू पूर्व मौर्य कालदेखि ईसाको सातौं–आठौं शताब्दीसम्म बनेका स्तूपहरू हुन्। वास्तु शैलीको दृष्टिकोणले यिनीहरू महायानीभन्दा हिनयानी बौद्धधर्मको प्रभावयुक्त स्तूपहरू हुन् भन्नु पर्दछ।



अशोक स्तम्भ (लुम्बिनी)



बुद्धको जन्मस्थललाई संकेत गर्ने प्रस्तर (लुम्बिनी)

बुद्धको जन्म दृश्यफलक (लुम्बिनी)

राजकुमार सिद्धान्त र यशोधरा

५. लिच्छविकालीन चैत्यहरू

लिच्छविकालमा वनेका अनेकौं प्रस्तर चैत्यहरू पाइन्छन् । वनर्जीका अनुसार यस युगका चैत्यहरू सवै प्रस्तर निर्मित हुनुका साथै प्रस्तरकै पेटीको मध्य भागमा वनाइएका देखिन्छन् । लिच्छविकालमा वनेका यस्ता चैत्यहरू घरका प्राङ्गणहरूमा, गल्लीका कुनाहरूतिर, विहारका प्राङ्गणहरूमा र कतिपय त सडकका मध्य भागतिर नै भेटिन्छन् । यिनीहरूमध्ये कतिपय पशुपति मन्दिरको छेउछाउ र ललितपुरमा समेत रहेका छन् । यस्ता लिच्छवि चैत्यहरूमा लिच्छवि अभिलेख समेत कुँदेको पाइन्छ *(बनर्जी, १९८० : ६१)* । जे. सी. रेग्मीअनुसार चैत्यहरू लिच्छविकाल, मध्यकाल र शाहकालसमेतमा वनाइएका छन् तर प्रत्येक कालका चैत्यहरूको स्वरूप भने वेग्लावेग्लै खालको देखिन्छ । लिच्छविकालका चैत्यहरू अरू कालका चैत्यहरूभन्दा वास्तुशिल्पीका दृष्टिकोणले फरक देखिन्छन् । यी चैत्यहरू एकै ढुङ्गाले (Monolithic) वनेका राम्रोसित अलंकृत गरिएका र चिप्ला छन् । खासगरी यसकालका चैत्यमाथि माथिल्लो भाग तथा अन्ड वा गर्भ (Dome) अति राम्ररी चिप्लो पारिएका छन् *(रेग्मी, २०२६ : ४६०)* ।

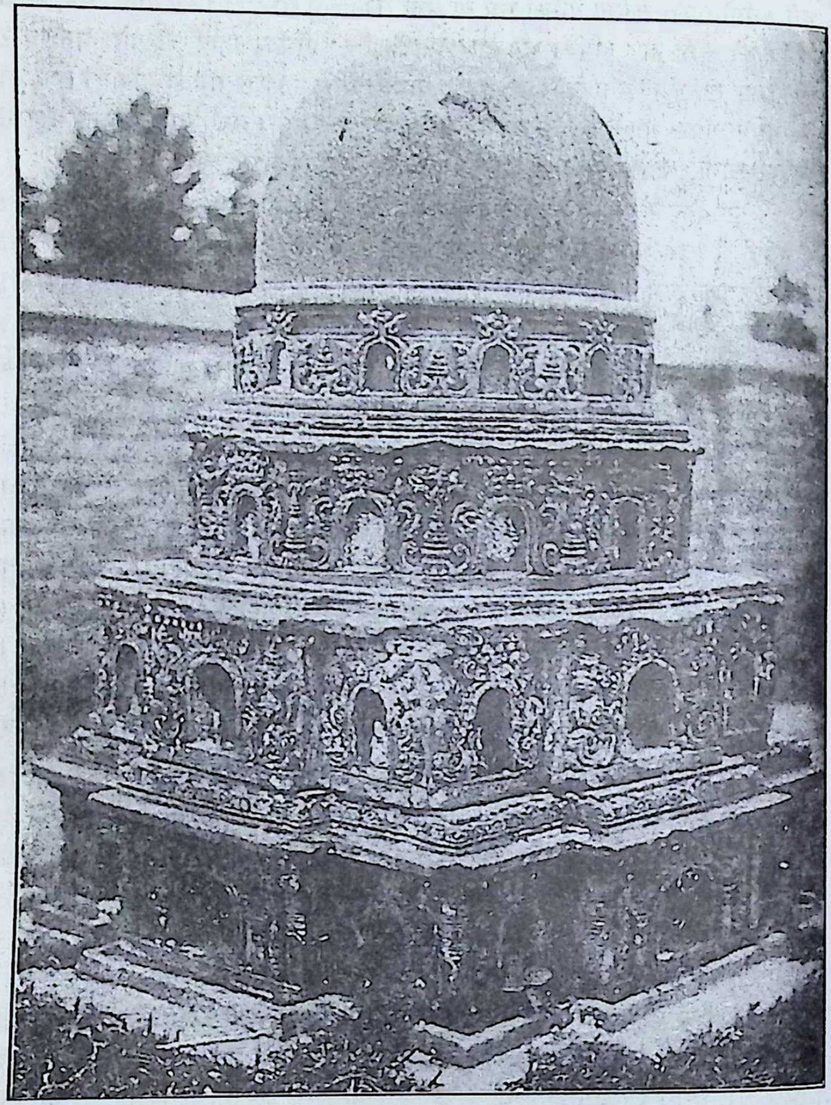
लिच्छविकालीन चैत्यहरू पाटन, भादगाउँ लगायत काठमाडौंको चावहिल, ज्ञानेश्वर र पशुपति क्षेत्रमा रहेका छन् । यी चैत्यहरू सवैमा लिच्छवि अभिलेखहरू छैनन् । पाटन नजिकैको ट्यागल टोलमा रहेको चैत्य र ढोकावहाल चैत्यमा भने लिच्छविकालीन अभिलेख परेको छ । यी अभिलेखयुक्त चैत्यहरूमध्ये ट्यागल चैत्यलाई लिपिका आधारमा अंशुवर्माकालीन मानिएको छ *(पूर्णिमा, ५, ७३)* । वास्तु शैलीका आधारमा लिच्छविकालीन मानिने एउटा चैत्य चावहिलमा रहेको छ । प्रस्तरको पेटीमाथि यो सानो चैत्य पाँच तलाको देखिन्छ । यसका मुन्तिरका दुई तला वर्गाकार रूपमा वनेका छन् भने मास्तिरका तीन तलाहरू शिवलिङ्ग आकारमा वनेका छन् । तलदेखि माथिसम्म नै यस चैत्यका पाँचैवटा तलाहरू क्रमश: एकभन्दा अर्को सानो स्वरूपको बनिदै गएको देखिन्छ । सवैभन्दा माथिको तला चैत्यको अन्ड वा अर्ध–गोलाकार

गर्भको रूपमा बनेको छ । यो अन्डका रूपमा रहेको सवैभन्दा माथिल्लो भाग ज्यादै चिल्लो र चिप्लो बनाइएको छ । वर्गाकार रूपमा रहेका चैत्यका दुई तलाका अग्रभागमा मध्यमा ठूलो र त्यसको वरतिर परतिर स–सानो धनुषाकार (Arch) स्वरूपका गवाक्षहरू बनाइएका छन् । यसभन्दा माथिका दुई तलामा भने साना-साना गवाक्ष्यहरू वरिपरि लहरै बनाइएका छन् । यी गवाक्षहरूको स्वरूप पनि धनुषाकार नै देखिन्छ । सबै तलाका गवाक्षहरूको दायाँ–बायाँ र शीर्ष भागमा बुट्टाहरू तथा अलंकरण कुँदिएको छ । जे. सी. रेग्मीले यसलाई सातौं शताब्दीतिरको रचना मानेका छन् *(रेग्मी २०२६ : ४६०)*।

काठमाडौंको विक्रमशील महाविहारमा रहेको चैत्य पनि लिच्छविकालीन चैत्यको एउटा नमुना हो । यो प्रस्तर चैत्य पनि सानो आकारमा बनाइएको छ तर यस चैत्यको चारै दिशामा बुद्धको उभिएको स्थानक मूर्ति कुँदिएको छ । बुद्धको मूर्ति त्यति कलात्मक नदेखिए तापनि बुद्धका लुगाफाटा देखाउन पनि कलाकारले विशेष मेहनत गरेको देखिन्छ । बुद्धको टाउकाको पछिल्तिरको भागमा प्रभामण्डल बनाइएको छ । यो चैत्य नवौं शताब्दीतिरको मानिन्छ *(ऐजन)* । लिच्छविकालकै मानिने गण महाविहारको सानो चैत्य पनि निकै आकर्षक छ । वास्तवमा यो चैत्य एउटा सानो शिला खण्ड र त्यसमाथि बनेको छत्रावली मात्र हो । शिलाखण्डमा भने प्रत्येक पाटामा एउटा-एउटा चैत्य गवाक्ष बनाइएको छ । मास्तिरपट्टि छत्रावलीका रूपमा ढुङ्गा कुँदिएका एघार गोल चक्काहरू बनाइएका छन् । वास्तवमा यी गोल चक्काहरू बौद्ध धर्मअन्तर्गत व्याख्या गरिएका भुवनहरूका प्रतीक हुन् । यी भुवन बाहेक यस चैत्यको शीर्षमा अरू कुनै कुरा रहेको छैन । जे. सी. रेग्मीले यसलाई साधा छत्रावली र छत्रावलीको पूर्वरूप मानेका छन् *(ऐजन, ४६१)* । ढोकावहा काठमाडौंमा रहेको चैत्य भने वेग्लै वास्तु शैलीबाट बनाइएको देखिन्छ । यो चैत्य निर्माणको दृष्टिकोणले पाँच खण्डमा बनेको छ । सम्पूर्ण चैत्य लम्वात स्वरूपमा बनाइएको छ र चारकुने प्रस्तरको एउटा पेटीमाथि निर्माण गरिएको छ । यस चैत्यको तल्लो भाग तथा प्रथम खण्डमा दुईटा अलंकृत प्रस्तर खम्बाहरूको पछिल्तिर मध्य भागमा धनुषाकार (Arch) स्वरूप बनाइएको छ जो भ्वाट्ट हेर्दा ढोका जस्तो देखिन्छ । यसको बीचमा पद्मपाणि लोकेश्वरको देब्रे हातले नालसहितको कमलको फूल फक्रेको र दाहिने हात वरद मुद्रामा रहेको स्थानक मूर्ति राखिएको छ । अवलोकितेश्वरको दाहिने हात मुन्तिर घुंडा मारेर बसेको भक्तको मूर्ति देखिन्छ । ढोकाका चौकसहरू फूलबुट्टा कुँदेर अलंकृत गरिएका छन् । यसैगरी स्तम्भको माथिल्लो भाग र तल्लो भाग पनि अलंकृत छ । चौकसमाथि दलिन थोरै बाहिर निकालिएको छ । यसबाट यो चैत्यको तल्लो खण्ड मन्दिरको खण्ड जस्तो देखिन्छ । प्रथम खण्ड र दोस्रो खण्डको मध्य भागमा वर्गाकार अलंकरण पट्टी बनाइएको छ । दोस्रो खण्डमा चारतिर चैत्य गवाक्ष्यहरू बनाइएका छन् । यी चैत्य गावाक्ष्यहरूको दायाँ बायाँ र मास्तिर बुट्टाहरू कुँदिएका छन् । साथै सिंह स्वरूपको आकृतिसमेत उत्कीर्ण गरिएको छ । यी चारवटै गवाक्ष्यहरूमा तथागत बुद्धको ध्यान आसनमा बसेको मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको छ । चैत्यको तल्लो खण्ड मन्दिर खण्ड थियो भने दोस्रो खण्ड चैत्य गवाक्ष्य खण्ड देखिन्छ । तेस्रो खण्ड

भने अर्धगोलाकार रूपमा बनेको गर्भ वा अन्ड (Dome) खण्ड हो । यसमाथि चौथो खण्ड हर्मिकाको खण्ड हो । हर्मिका भने चारपाटे देखिन्छ । हर्मिका माथि चारैपट्टि तीनकुने र चोसाकार तोरणहरू बनाइएका छन् । यस चैत्यको अन्तिम खण्ड हर्मिका माथिको खण्ड हो जसमा गोलाकार भुवनहरू कमलासन, छत्र र गजुर बनाइएका छन् । यस लिच्छवि चैत्यको मुन्तिर, सातौं शताब्दी ईस्वीको लिच्छवि अभिलेखसमेत कुँदिएको छ ।

उपर्युक्त चैत्यहरू वाहेक लिच्छविकालमा बनेका अरू स–साना चैत्यहरू पनि छन् । यी साना चैत्यहरू पाटनको मिननाथ मन्दिर बाहिर, ज्ञानेश्वर नक्साल आदि ठाउँमा रहेका छन् । लिच्छविकालीन सबै चैत्यहरूमा अत्यधिक बुट्टा र अलंकरणहरू देखिन्छन् । खासगरी त्यसताकाका चैत्यमा रहेका गवाक्ष्यहरू अनेकौं प्रकारका अलंकरण वा बुट्टाहरूयुक्त छन् । यस प्रकारका यी अलंकृत लिच्छविकालीन चैत्यहरू लिच्छविकालीन वास्तुकलाका मौलिक रचनाहरू हुन् । पछि बनेका मल्लकालीन चैत्यहरूको तुलनामा यी चैत्यहरूमा ज्यादै दक्ष र सीपयुक्त वास्तुशिल्पी देखापर्दछ । यसबाहेक मल्लकालीन चैत्यहरू बनाउँदा धेरै प्रस्तरहरूको प्रयोग भएको छ, जब कि लिच्छविकालीन चैत्यहरू एउटै प्रस्तरबाट बनेका हुन् । सुरुसुरुका लिच्छविकालीन चैत्यहरूमा गवाक्षहरू खाली नै राखिन्थे तर पछि यस्ता गावाक्ष्यहरूमा पञ्चध्यानी बुद्धका मूर्तिहरू राख्न थालिएको देखिन्छ । काठमाडौं गणवहालमा शक सम्वत् ५१६ मिति भएको एउटा प्रस्तर चैत्य रहेको छ । यस चैत्यका गवाक्ष्यहरू खाली छन् । त्यसैले यो चैत्य लिच्छविकालको प्रारम्भताकाकै शैलीमा बनेको हो भन्ने कुरा देखिन्छ । चावहिलबाटै प्राप्त एउटा सानो प्रस्तर चैत्यमा हर्मिकाको चारैपाटामा आँखा बनाइएको पाइएको छ । रेग्मीका अनुसार यो चैत्य लिच्छविकाल र मध्यकालीन चैत्य श्रृङ्खलाको सन्धिस्थल वा संक्रमण कालको चैत्य हो (ऐजन) । (चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)



१. लिच्छविकालीन चैत्यको एक नमुना

६. मल्लकालीन भोटिभ चैत्यहरू

मध्यकालीन नेपालीमा पनि स–साना चैत्यहरू बनाउने परम्परा लिच्छविकाल सरह यथावत् कायम रहेको देखिन्छ। धेरैजसो मल्लकालीन चैत्यहरू मृतक वा आफन्तहरूको सम्झनामा बनाइएका चैत्यहरू हुन्। यस्ता चैत्यहरू एउटै प्रस्तरबाट निर्मित नगरिएर बेग्ला–बेग्लै प्रस्तर खण्डहरू जोडिएर निर्माण गरिएका छन्। काठमाडौं उपत्यकाका तीनै सहरमा स्थित विहारहरू र स्तूपहरूको प्राङ्गण लगायत घर-आँगन र गल्लीहरूमा समेत मल्लकालीन अनगिन्ती चैत्यहरूको नमुना देख्न सकिन्छ। स्वयम्भू स्तूपको वरिपरि मात्रै अनगिन्ती चैत्यहरू बनेका पाइन्छन्। रायअनुसार काठमाडौं र पाटन क्षेत्रमा मात्रै मध्यकालमा बनेका दुई सयभन्दा बढी चैत्यहरू रहेका छन् *(राय, १९७२ : ३३)*। यस्ता चैत्यहरू तिथि भएका र नभएका दुवै प्रकारका देखिन्छन्।

मध्यकालीन चैत्यहरूको वास्तु स्वरूप हेर्दा यिनीहरू पेटी वा जगमाथि बनाइएका मध्यकालीन स्तूपहरूकै ढाँचाका प्रतिरूप देखापर्दछन्। स्तूपहरूमा झैं नै यिनीहरूको पेटी पनि एक तहदेखि तीन चार तहसम्मको देखापर्दछ। यस्ता पेटीहरूको सबैभन्दा तल्लो तह सबैभन्दा ठूलो हुने गर्दछ र मास्तिर क्रमशः तहहरू एकभन्दा अर्को सानो हुँदै गएको देखिन्छ। यी सबै पेटीहरू प्रायजसो चारकुने स्वरूपमा निर्माण गरिए तापनि कहिलेकाहीं माथिल्ला तहमा बनाइएका पेटीहरू भने मण्डलाकार समेत हुने गरेको पाइन्छ। यस्ता पेटीहरूमध्ये सबैभन्दा माथिल्लो पेटीको मध्य भागमा वर्गाकार, चतुष्कोणकार वा मण्डलाकार खण्डहरू बनाइएको हुन्छ। यस्ता खण्डहरूमा चारै दिशामा खापाहरू वा गवाक्ष्यहरू बनाई त्यसमा पञ्चध्यानी बुद्धमध्ये वैरोचनलाई छाडेर अन्य ध्यानी बुद्धका मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएका वा राखिएका हुन्छन्। कतिपय चैत्यहरूमा यस खण्डको दक्षिण–पूर्वी कुनामा पाँचौं गवाक्ष्य खापा बनाई खाली नै छाडिएको देखिन्छ। यो गवाक्ष्य ध्यानी बुद्ध वैरोचनका निमित्त खाली छाडिएको हो। कुनै मध्यकालीन चैत्यमा पेटीमाथि बनेको यो खण्ड एकोहोरो वा दोहोरो पद्मासन माथि बनाइएको देखिन्छ। साथै चार दिशाका पञ्चध्यानी बुद्धको मूर्तिको फेदतिर लहरै अन्य बौद्ध प्रतिमाहरू समेत कुँदिएको हुन्छ *(बनर्जी, १९८० : प्लेट नं. ६१)*। यो गवाक्ष्य राखिएको खण्डदेखि मास्तिर पुनः चारपाटे आकार बनाएर त्यसमाथि अर्ध गोलाकार रूपको अन्ड वा गर्भ बनाइने गरिन्छ। कतिपय चैत्यहरूमा यसरी बनाइएका गर्भ वा अन्डको फेदीसमेत एकोहोरो वा दोहोरो कमलासनमा बनाइएको हुन्छ। साथै गर्भको फेदीमा चारैतिर स–साना कमलासन बनाई त्यसमाथि ध्यानासनमा बसेका मूर्तिहरूसमेत बसेको पाइन्छ *(ऐजन)*। अर्धगोलाकार गर्भ वा अन्डमाथि चारपाटे हर्मिका बनाइएको हुन्छ। स्तूपहरूमा झैं यी हर्मिकहरूको चारैपाटामा बुद्धका एकजोडी आँखाहरू र सुखावती जाने बाटाको प्रतीक प्रश्न चिन्ह (?) जस्तो आकृति पनि उत्कीर्ण गरिएको हुन्छ। लिच्छविकालीन र मल्लकालीन चैत्यहरूको मूल अन्तर नै यही हो। यस्ता हर्मिकाको शीर्ष भागमा पनि प्रस्तरबाटै बनेका तोरण चारै दिशामा राखिएका हुन्छन् तर कतिपय स्तूपहरूमा हर्मिकामाथि तोरण नराखिएको पनि पाइन्छ। उदाहरणका लागि स्वयम्भूनाथ प्राङ्गणमा बनेका अनेकौं चैत्यहरूमध्ये प्रायजसोमा

तोरणहरू बनाएको पाइँदैन । हर्मिकामाथि प्रायजसो चैत्यहरूमा 'त्रयोदश' भुवनका प्रतीकका रूपमा गोलाकार चक्रहरूको आकृति कुँदिएको हुन्छ र यस आकृतिमाथि प्रस्तरकै कमलासन, छत्र, गजुर राखेर मध्यकालीन चैत्यहरूको निर्माण भएको पाइन्छ ।

पाटनको अशोक स्तूपहरूलाई र जोरपाटीको महावौद्ध स्तूपलाईसमेत क्रमशः अशोक चैत्य र 'खास्ती' चैत्य भनिने गरिन्छ । यिनीहरूको मूल रचना जतिसुकै प्राचीन भए तापनि यिनीहरूको वर्तमानकालीन रूप मध्यकालीन मानिन्छ । त्यसैले यिनीहरूले मध्यकालीन चैत्य वा स्तूपकलालाई नै प्रतिनिधित्व गर्दछन् भनेर भन्न सकिन्छ । यस बाहेक उपत्यकाभित्र छरिएका हजारौं मध्यकालीन चैत्यहरूमा देखिने वास्तुशैली मूल रूपमा एकै जस्तो देखिए तापनि यिनीहरू प्रत्येक फरक-फरक देखापर्दछन् । प्रत्येक चैत्यमा प्रस्तरहरू नयाँ नौला ढाँचाले व्यवस्थित गरिएका छन् । साथै यिनीहरूको आकार, स्वरूप र साइजमा समेत भिन्नता देखापर्दछ । यिनीहरूमा रहेको प्रस्तर कालिगढी र लयात्मकता एवं आकर्षणसमेत फरक–फरक देखिन्छ । मध्यकालीन चैत्यहरूको वर्तमान समयसम्म सिलसिलाबद्ध रूपमा अध्ययन एवं अनुसन्धान हुन सकेको छैन जसले गर्दा यिनीहरूको प्रकार, भेद, कला, शैलीका उपसर्गहरू र अन्य मौलिकताबारे प्रष्ट यकिनसित भन्न सकिंदैन ।

७. उत्तरी नेपालका छ्योरतेनहरू

अन्य बौद्धधर्मावलम्बीहरूले चैत्य र स्तूपलाई आफ्नो पूजा, उपासनाको केन्द्रविन्दु बनाए जस्तै उत्तरी नेपाल र तिब्बतमा वौद्ध धर्मका अनुयायीहरूले 'छ्योरतेन' र 'दुंगतेन' लाई आफ्नो पूजा उपासनाको मूल थलो बनाएको देखिन्छ । तिब्बती भाषामा 'छ्योरतेन' भनेको चैत्य हो भने 'दुंगतेन' भनेको स्तूपको पर्यायवाची शब्द हो । यसैगरी तिब्बती भाषामा 'छ्यो' + तेनबाट छ्योरतेन शब्द उद्भव भएको मानिन्छ । जसको अर्थ पूजास्थल भन्ने हुन्छ । चैत्यको र स्तूपको वास्तु शैलीमा त्यति धेरै अन्तर नभई यसको आकार र स्वरूपमा मात्रै फरक पाइएझैं 'दुंगतेन' र छ्योरतेन' मा पनि वास्तु शैलीको दृष्टिकोणले त्यति फरक पाइँदैन । खासगरी छ्योरतेनहरूको निर्माण गर्दा बौद्ध लामाले निर्देश गरेबमोजिमको साँचोको माध्यमवाट बनाइएको माटाको मूर्तिको एकातिर छेउमा रहेको प्वालबाट मृतकको 'अस्थी' धातु त्यस मूर्तिभित्र राखेर वा कपडा तथा कागजमा बौद्ध धर्मका मन्त्रहरू लेखी मूर्तिभित्र राखेर त्यस्तो मूर्तिमाथि नै छ्योरतेनहरूको निर्माण गर्ने परम्परा छ । कसैकसैले मृतकको संस्कारपछि रहेको खरानी माटोमा मुछेर मृतककै प्रतिरूप अनुसारको मूर्ति बनाई त्यसता मूर्तिमाथि छ्योरतेन निर्माण गरेको पाइन्छ । कतिपय छ्योरतेनहरू मृतकको चिहानमाथि नै बनाइएको पनि पाइन्छ । यस्ता छ्योरतेनहरू उत्तरी नेपालका लामा बौद्धधर्म अवलम्बन गर्ने मानिसहरूले निर्माण गरेको पाइन्छ । साथै यिनै छ्योरतेनहरू उत्तरी नेपालका लामा बौद्धधर्मका अनुयायीहरूको पूजा, उपासनाको स्थल देखापर्दछन् । कतिपय छ्योरतेनहरूको गर्भमा भने अष्टधातु, हातहतियार, भाँडाकुँडा आदि राखी छ्योरतेन बनाएको पाइन्छ ।

वास्तुशैलीको हिसाबले छ्योरतेनको निर्माण पनि चैत्य वा स्तूपको वास्तु शैलीसरह

नै देखिन्छ। छ्योरतेन पनि चैत्यझैं एकदेखि तीन तहको पेटीमाथि साधारणतः निर्माण गरिएको पाइन्छ। यस्ता पेटीहरू प्रायजसो वर्गाकार वा चतुष्कोणाकार रूपमा बनाइएका हुन्छन्। पेटीहरू तलदेखि मास्तिर क्रमशः सानो स्वरूपमा बनाइएका हुन्छन्। प्रायजसो छ्योरतेनहरू दुई तहको पेटीमाथि बनाइएको पाइन्छ। यस्ता पेटीको मध्य भागमा वर्गाकार चौकसको आकृति बनाइएको हुन्छ। चैत्य वा स्तूप जस्तो पेटीमाथि अर्धगोलाकार अन्ड वा गर्भ भने बनाइएको पाइँदैन। पेटीमाथि बनाइएको वर्गाकार वा चतुष्कोणीय चोक नै वास्तवमा छ्योरतेनको गर्भगृह हो। यस्ता चौकसका चार दिशाका चार पाटामा खापा वा गवाक्षहरू बनाइएका हुन्छन्। यी गवाक्ष्यहरू ध्यानी बुद्धहरूका निमित्त बनाइएका हुन्। छ्योरतेनका गवाक्ष्यहरूमा ध्यानी बुद्धका ठाउँमा उनीहरूको वाहनको मूर्ति मात्र राखिएको हुन्छ तर कतिपय छ्योरतेनहरूमा बनाइएका गवाक्ष्यहरूमा गवाक्ष्यलाई खाली नै राखी त्यसको दायाँ वा बायाँपट्टि ध्यानी बुद्धका वाहनहरूको आकृति अंकित गरिएको पाइन्छ। खासगरी अक्षोम्य बुद्धको वाहन हात्ती, रत्नसम्भवको घोडा, अमिताभको मयूर र अमोधसिद्धिको गरुडको आकृति गवाक्ष्यको भित्र वा दायाँ–वायाँपट्टि राखिएको पाइन्छ। यस्ता आकृतिहरू राख्दा ध्यानीवुद्धहरूको दिशाअनुसार पूर्वपट्टि अक्षोम्य दक्षिणपट्टि रत्नसम्भवको पश्चिमपट्टि अभिताभको र उत्तरपट्टि अमोधसिद्धिको वाहनका आकृतिहरू राखिने गरिन्छ। यस बाहेक छ्योरतेनको यस वर्गाकार चौकसको शीर्ष भागमा भने लामा बौद्ध धर्मसँग सम्बन्धित अनेक प्रकारका मन्त्रहरू लेख्ने परम्परा छन्। धेरैजसो छ्योरतेनको यस चारपाटे चौकोसको शीर्षभागमा "ॐमणि पद्मे हुँ" कुँदेको पाइन्छ।

वर्गाकार चौकोसदेखि माथि पुनः तीन तहको पेटी बनाइन्छ तर तीन तहका पेटीमध्ये बीचको पेटी तल्लो र माथिल्लो पेटीभन्दा प्रायजसो लामो आकारमा बनाइन्छ। सबैभन्दा माथिल्लो पेटीमाथि "बुम्भ" अथवा 'कुम्भ' वा गर्भ बनाइन्छ। बुम्भको स्वरूप भने 'घ्याम्पो' वा 'घैंला' आकारको हुन्छ। यस्तो वुम्भको भित्री भाग खोक्रो राखेर बनाइएको हुन्छ। बुम्भको पूर्वपट्टिको बाहिरी भागमा कलात्मक एवं आकर्षक खापा बनाइएको हुन्छ। यस्ता खापाहरूको चारैतिर फूलबुट्टा एवं लहरापात कुँदिएको देखिन्छ। कुनै कुनै छ्योरतेनको बुम्भमाथिको भागमा "च्यूसुभ" (त्रयोदश भुवन) समेत निर्माण गरिएको पाइन्छ तर सामान्यतः छ्योरतेनको बुम्भमाथि हर्मिका, तोरण र गजुर आदि बनाइएको पाइँदैन। बुम्भमाथि फूलको आसन बनाएर त्यसमाथि 'च्यूसुभ' वा त्रयोदश भुवन बनाइन्छ। त्रयोदश भुवनमाथि 'बुम्भ' वा छत्र र छत्रमाथि 'निदा वा चन्द्र, सूर्य बनाइएको पाइन्छ। छ्योरतेनको पेटीदेखि वर्गकार चौकोससम्मको भागलाई 'पीठ' भनिन्छ र यसलाई पृथ्वीतत्त्व मानिन्छ। यसैगरी छ्योरतेनको गर्भगृह वा वुंभको भागलाई जलतत्त्वको प्रतीक मानिन्छ त्रयोदश भुवनलाई भने आगोको ज्वाला वा लप्का मानिनुका साथै अग्नि तत्वको प्रतीक मानिन्छ। छ्योरतेनको 'वुग' वा छत्रलाई वायु तत्व र 'निदा' वा चन्द्र, सूर्यलाई आकाश तत्व मानिन्छ। समष्टिमा छ्योरतेन वास्तुले श्रृष्टि र प्रलयको क्रम देखाउँछ भन्ने विश्वास गरिन्छ। छ्योरतेनहरू प्रायः हिमाली भेगमा बनाइने हुनाले यसलाई हिमपातबाट बचाउन चारैपट्टि खम्बाहरू गाडेर

छानो बनाउने चलन छ । यो केवल भौगोलिक प्रभावलाई निषेध गर्न मात्र बनाइएको हो । छ्योरतेनमाथि बनाइएका छानाहरू छ्योरतेन वास्तुकलाका अङ्गहरू होइनन् ।

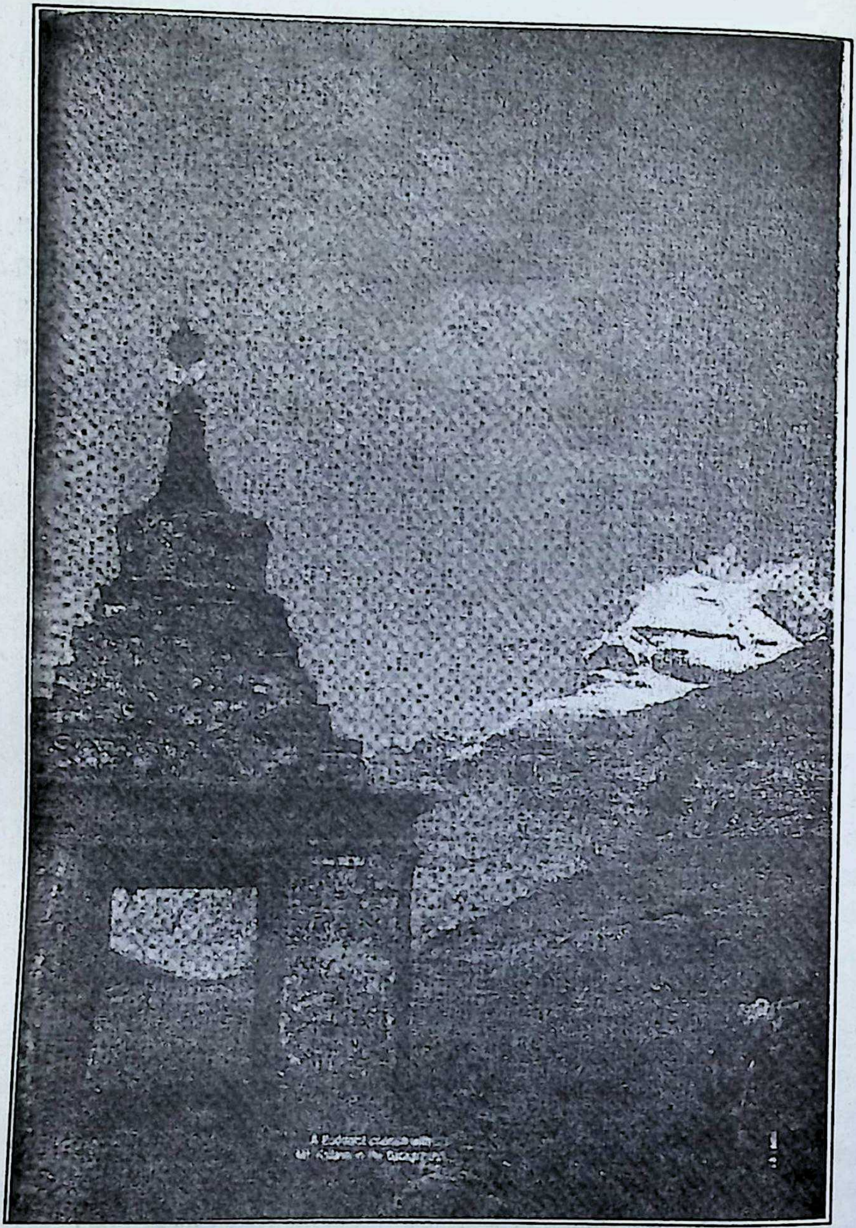
वास्तुकलाका दृष्टिकोणले छ्योरतेनहरू विभिन्न प्रकारका देखिन्छन् तर मुख्यत: आठ प्रकारका छ्योरतेनहरू उल्लेखनीय छन् । पहिलो प्रकारको छ्योरतेनमा वुंम वा गर्भगृह बनाउँदा तीन तहको गोलाकार पेटीमाथि दोहोरो कमल पुष्प बनाएर त्यसमाथि वुंम बनाइएको हुन्छ । यस्ता छ्योरतेनहरूलाई (पेषङ्ग छ्योरतेन वा पद्मकुट चैत्य शैलीका छ्योरतेन भनिन्छ । दोस्रो प्रकारका छ्योरतेनहरूमा वुंम बनाउँदा, वुंमको आधार पेटी मण्डलाकार बनाइन्छ । यस्ता छ्योरतेनलाई "एन्दुम" छ्योरतेन भनिन्छ । अथवा "अन्तरसन्धि चैत्यशैली" अन्तर्गत बनेका छ्योरतेन भनिन्छ । तेस्रो प्रकारका छ्योरतेनलाई 'म्याङदे' छ्योरतेन भनिन्छ । यस्तो छ्योरतेनमा वुंम वा गर्भ नबनाएर त्यसको ठाउँमा घोप्टो परेको घण्टा आकृति बनाइएको हुन्छ र यो आकृति दोहोरो पद्मपीठ स्वरूपको पेटीमाथि बनाइएको हुन्छ । छ्योरतेन बनाउने यस वास्तु शैलीलाई निर्माण चैत्य वास्तु शैली भनिन्छ । छ्योरतेन बनाउने चौथो प्रकारको वास्तु शैलीलाई 'बोधी चैत्य' वास्तु शैली भनिन्छ र यस शैलीअन्तर्गत बनेका छ्योरतेनहरूलाई "ज्यामछुव" छ्योरतेन भनिन्छ । यस्ता छ्योरतेनहरूमा गर्भको पेटी चार कुने आकृतिको बनाइन्छ । छ्योरतेन बनाउने पाँचौं प्रकारकालाई "ऋद्धि चैत्य वास्तुशैली" भनिन्छ । यस शैलीमा बनेका छ्योरतेनहरूलाई "घोढुल छ्योरतेन" भनिन्छ । यस प्रकारका छ्योरतेनमा बुम्भ वा गर्भ बनाउँदा पेटी अष्टकोणीय बनाइएको हुन्छ । जुन छ्योरतेनमा बुंम वा गर्भमुनिको तीन तह पेटी गोलाकार हुने गर्दछ । त्यसलाई "नामग्याल छ्योरतेन भनिन्छ । साथै यस छ्योरतेनको वास्तुशैलीलाई विजय चैत्य वास्तुशैली भनिन्छ । सातौं प्रकारका छ्योरतेनलाई तसिगोमङ्ग छ्योरतेन भनिन्छ । यिनीहरूमा बुम्भ वा गर्भमुनिको तीन तहको पेटीमा ढोकाको स्वरूप समेत कुँदिएको हुन्छ । यस प्रकारका छ्योरतेनका वास्तुशैलीलाई "मङ्गलबहुद्वार चैत्य वास्तु शैली" भनिन्छ । आठौं प्रकारको छ्योरतेनलाई ल्हवव् छ्योरतेन भनिन्छ । यस्ता छ्योरतेनको वास्तु शैलीलाई देवता र चैत्य वास्तु शैली भनिन्छ । यस प्रकारका छ्योरतेनहरूमा गर्भ वा वुंमभन्दा तल तीन तहका पेटीहरूमा भऱ्याङ्ग कुँद्ने गरेको पाइन्छ ।

उपर्युक्त आठौं किसिमका छ्योरतेनहरू बुद्धका जीवन र कथाहरूसित सम्बन्धित छन् । जस्तै पेपुङ्ग छ्योरतेन बुद्धको जन्मथलो लुम्बिनीसँग सम्बन्धित मानिन्छ, भने ज्यमछुव छ्योरतेन बौद्ध गयासँग सम्बन्धित मानिन्छ । यसरी नै म्यङदे छ्योरतेन बुद्धको महापरिनिर्वाणसँग सम्बन्धित मानिन्छ भने तहबव छ्योरतेन आमालाई बोधीज्ञान दिन बुद्ध तुषित लोक गएको कथासँग सम्बन्धित मानिन्छ । एन्दुम छ्योरतेनको सम्बन्ध नीलगिरि नामक हात्तीलाई बुद्धले आफ्नो कब्जामा लिएको कथासँग सम्बन्धित छ भने नामग्याल छ्योरतेनको सम्बन्ध वानरेन्द्रले बुद्धलाई वैशालीमा मधुदान गरेको कथासँग सम्बन्धित छ । यसरी नै टसिमाग छ्योरतेन सारनाथको प्रतीक मानिन्छ । बुद्धको ऋद्धिसिद्धि प्रदर्शनी कथासित घोढुल छ्योरतेनको सम्बन्ध मानिन्छ । यसप्रकार सबैप्रकारका छ्योरतेनहरू

बुद्धसँग सम्वन्धित कथाहरूमा आधारित रहेर वा प्रतीकका रूपमा वनाइएको पाइन्छ। त्यसैले उपर्युक्त आठ प्रकार बाहेक बुद्ध र उनका कथासँग सम्बन्धित अन्य प्रकारका छ्योरतेनहरूसमेत बनाइएका हुन सक्छन्।

उत्तरी नेपालको लामा वौद्ध धर्म मान्नेहरूको घर मणि पर्खालबाट घेरिएको हुन्छ। मणिपर्खाल वास्तवमा वौद्ध मन्त्रहरू लेखिएका पर्खालहरू हुन्। यस्ता मणिपर्खालका ढोकाहरूको रूपमै छ्योरतेनहरूको निर्माण गरिएको पाइन्छ। मृतकको नाममा छ्योरतेन वनाउँदा उसले निर्वाण प्राप्त गर्छ भन्ने धारणावाहेक भूत-प्रेतबाट जोगिन तथा सबैलाई मङ्गल होस् भनेर नै छ्योरतेन वनाउने र पूजा गर्ने परम्परा पाइन्छ। छ्योरतेनमा काठको ज्यादै कम प्रयोग पाइन्छ। छ्योरतेनहरू नेपालको पूर्वको उत्तरी क्षेत्रभन्दा पश्चिमको उत्तरी क्षेत्रमा ज्यादा देखिन्छन्। मध्य पहाडी क्षेत्रमा बसोवास गर्ने तामाङ्गहरूले यसलाई 'माले' भन्ने गर्दछन्। (चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)

१. (क) छ्योरतेन



१. (ख) छ्योरतेन

पाँचौं भाग

बाह्रौं अध्याय
विहार वास्तुकला र उल्लेखनीय विहारहरू

तेह्रौं अध्याय
लौकिक वास्तुकला, पाटी, पौवा, सत्तल, ढुङ्गेधारा, जलद्रोणी र आवासीय घरहरू

अध्याय–बाह्र

विहार वास्तुकला

उत्पत्ति एवं विकास

'विहार' शब्द संस्कृत शब्द हो । यो शब्द संस्कृतको 'विहरती' अथवा हिंड्नुको वा बस्नुको अर्थमा प्रयोग भएको शब्द हो । मोनियर विलियम्सको संस्कृत–अंग्रेजी शब्दकोशअनुसार 'विहार शब्दले आनन्दका निम्ति हिंड्नु भन्ने बुझाउँछ साथै बुद्ध धर्मका परिप्रेक्ष्यमा भने यस शब्दले घरको यस्तो कक्ष बुझाउँदछ, जहाँ भिक्षुहरू भेला भएर सँगै हिंड्ने गर्दछन्' *(हेर्नुहोस् मोनियर–विलियम्स्, १८९९)*। यस अर्थमा विहार शब्दको प्रासङ्गिक अर्थ भिक्षु-भिक्षुणीको निवासका निमित्त प्रयोग हुने कक्षहरू लगायत वौद्ध धर्मको धार्मिक अनुष्ठान, अभ्यास, कीर्तन र बौद्ध शिक्षाका लागि प्रयोगमा ल्याइने कक्षाहरू वा घर भन्ने वुभिन्छ । बुद्धको समयमा बगैंचा वा रुख-विरुवायुक्त, स्वच्छ र शान्त ठाउँहरूमा बास वस्ने तथा श्रमण-विश्रमण गर्ने गरिन्थ्यो । यस्तो श्रमण - विश्रमण गर्ने ठाउँमा बुद्ध र उनका शिष्यहरूका निमित्त घर बनाइएका हुन्थे । यस्ता घरहरूलाई त्यसताका आराम भन्ने गरिन्थ्यो । प्राचीन वौद्ध ग्रन्थहरूमा निग्रोधाराम, घोसिताराम, पूर्वाराम जस्ता शब्दहरू पाइन्छन् । एउटा आरामभित्र थुप्रै विहार हुने गर्दथे अथवा आरामको एउटा अङ्ग विहार हुने गर्दथे । त्यसैले त्यसताका विहारको सामूहिक नाम आराम थियो । बुद्धको समयमा विहार शब्दका निमित्त पाली भाषामा 'वहिर' शब्द प्रयोग गरिएको पाइन्छ *(कर्न, १९९३ : २६)*। विहारलाई नेपालीमा वहिल र वहाल भनिन्छ भने नेवारीमा वहि र वहा भन्ने गरिन्छ तर वास्तुकलाको दृष्टिकोणले यिनीहरूमा साधारण फरक पाइने हुनाले यिनीहरूको मिश्रित वास्तु स्वरूपलाई भने वहावही समेत भनेको पाइन्छ *(श्लसर, १९८२ : १३७)*। जे भए तापनि वहा अथवा वही र वहाल अथवा वहिल वास्तवमा विहार शब्दकै अपभ्रंश मात्रै हुन् । वर्तमान समयमा विहार

शब्दको प्रयोग भिक्षु-भिक्षुणीहरू वस्ने तथा बुद्धको पूजा, उपासना र बौद्ध शिक्षा दिइने भवन वा घरहरूका लागि गरिन्छ तर उपत्यकामा पारिवारिक घर, आँगनभित्रै पनि पारिवारिक पूजा, उपासनाका निमित्त बौद्ध मन्दिरहरू बनाइएको पाइन्छ । यस्ता बौद्ध मन्दिरहरूलाई समेत विहार भन्ने चलन छ । यस्ता विहारहरूलाई श्लसरले पारिवारिक विहार भनेर नामाकरण गर्नुभएको छ *(ऐजन)* ।

विहारहरूको उत्पत्ति र प्राचीनताका बारेमा यकिनसाथ भन्न सकिंदैन तर पनि विहार वास्तुको स्वरूप भने दुई हजार वर्षभन्दा पनि अगाडिको हो भन्ने कुरा पश्चिम भारतको अजन्ता र एलोरामा पाइएका गुफाभित्र बनाइएका विहारका स्वरूपहरूबाट (Rock cut Monastry) थाहा पाइन्छ *(कर्न, १९९३ : २६)*। यिनीहरू केही शताब्दी ईसापूर्वका बनाइएका मानिन्छन् । साथै गुफाभित्र "वर्गीय" आकारको 'सभाकक्ष' र त्यसका वरिपरि स–साना कोठाहरूको स्वरूप निर्माण गरिएका छन् ।

स्वयम्भू पुराण लगायत कतिपय साहित्यिक स्रोतहरूमा छैठौं शताब्दी ईसापूर्वमा नै गौतम बुद्ध उपत्यका आएका र विहारमा बसेको चर्चा पाइन्छ *(कर्न २६ / प्रधान, २०४५ : २१)*। यसैगरी ईसापूर्व तेस्रो शताब्दीमा भारतीय सम्राट् अशोक नेपाल आएका र आफ्नी छोरी चारुमतिको विवाह यहाँका रजौटा देवपालसँ ग गरिदिएको तथा चारुमतिले यहाँ विहार बनाएको प्रसङ्ग वंशावलीहरूमा पाइन्छ । हाल उपत्यकाको चाबहिल विहारलाई नै चारुमतिले बनाएको विहार मान्ने गरिन्छ *(राइट, १८७७ : १११–११३)*। चारुमतीका पति देवपालले पनि एउटा विहार बनाएको तर यस विहारको निर्माण कार्य पूरा नहुँदै देवपालको मृत्यु भएको कुरासमेत राइटको वंशावलीमा पाइन्छ तर वंशावलीमा उल्लिखित अशोकको नेपाल आगमन र देवपाल र चारुमतीसम्बन्धी विवरणलाई पुष्टि गर्ने अन्य स्रोत भने पाइँदैनन् । पश्चिम नेपालको तौलिहवादेखि १½ माइल पश्चिमतिर लौरी कुँदन भन्ने ठाउँमा प्राचीन विहारहरूको भग्नावशेष पुरातात्त्विक अन्वेषणताका पत्ता लगाइएको थियो । यी अवशेषहरूलाई बुद्धले बुद्धत्व प्राप्त गरिसकेपछि आफ्नो पितालाई भेट्न पहिलोपल्ट आउँदा बास बसेको स्थान न्याग्रोधाराममा बनाएको विहारको अवशेष मानिन्छ । यस बाहेक कपिलवस्तु क्षेत्रमा गरिएको उत्खनन्मा ससाना कक्षाहरू भएको तथा चोक र इनारसमेत भएको पाको ईटाबाट निर्मित विहारका अवशेषहरू फेला परेका छन् । यी विहारका अवशेषहरूलाई ईसापूर्व दोस्रो शताब्दीदेखि ईसाको दोस्रो शताब्दीसम्म तथा २२ सय वर्ष अगाडिताकादेखि १८ सय वर्ष अगाडिताकासम्मको अन्तरालमा निर्माण गरिएको मानिन्छ । तर विहारका सिंगा र सग्ला स्वरूप उत्खननताका पाइएका छैनन् । त्यसैले त्यसताका विहारहरूको वास्तु शैली कुन प्रकारको रहेको थियो थाहा पाउन भने सकिएको छैन । कर्नका अनुसार ईसाको प्रथम शताब्दीतिर उपत्यकामा निर्माण गरिएका वहालहरूमा विक्रमशील महाविहार, त्रिरत्न विहार, चक्रविहार, हेमवर्ण विहार आदि हुन् । उनको यो विवरण राइटका ग्रन्थमा आधारित छ *(राइट, १९७२ : ८७–१७०)*।

लिच्छविकालदेखि अभिलेखहरूमा विहारहरूको उल्लेख पाइन्छ । लिच्छविकालका

अभिलेखहरूमा जम्मा २० विहारहरूको नाम परेको छ *(बज्राचार्य, २०३० : ७७–५५७, रेग्मी, २०२६ : परिशिष्ट–९, ३२८)* । महायान धर्मको विकाससितै उपत्यकामा विहार वास्तुकला पनि विकसित भएको देखिन्छ । लिच्छविकालमा नै प्रशस्त विहारहरू बनिसकेको देखिनु यसको प्रमाण हो । अभिलेखहरूमा दशौं शताब्दीदेखि यता बनेका अनेकौं विहारहरूको उल्लेख पाइन्छ । १२२६ ईस्वीताकादेखि ईस्वी १२३४ सम्म उपत्यकामा भ्रमण गर्ने धर्म स्वामीले स्वयम्भू विहार, थान विहार, भुखम् वा बुङ्गमती विहार, दुन्त विहार, लालिवन विहार, यम्पी विहार, कुन्तीवही विहार, पिन्त विहार आदिको चर्चा एवं विवरण दिएका छन् *(रेग्मी, १९६६ : भाग–१, ५५१)* । डी. आर रेग्मीले नेपाल सम्वत् ४० (ईस्वी ९२०) देखि नेपाल सम्वत् ५१५ (ईस्वी १३९५) सम्मका १५ वटा हस्तलिखित ग्रन्थहरूमा चर्चा गरिएका विभिन्न विहारहरू र नेपाल सम्वत् ५०२ (ईस्वी १३८२) देखि ६३५ (ईस्वी १५१५) सम्मका ९ अभिलेखमा उल्लेख भएका विहारहरूको सूची प्रकाशित गर्नुभएको छ *(ऐजन, ५५२–५९३)* । यसैगरी उत्तर मल्लकालमा समेत अनेकौं विहारहरू उपत्यकाभित्र बनिनै रहेको पाइन्छ । यस अर्थमा लिच्छवियुग पछाडिको सम्पूर्ण मध्यकालभरि उपत्यकामा विहार वास्तुकलाको अत्यधिक विकास भएको देखिन्छ । वज्रयान बुद्ध धर्मको उदय र विकासपछि धेरैभन्दा धेरै विहार वा वहालहरू उपत्यकामा बनेको पाइन्छ । यसताका पुरानै विहारहरूमा समेत अनेकौं थप कक्षहरूका साथै उपविहार समेतको निर्माण भएको पाइन्छ । कर्नका अनुसार यसताका काठमाडौंका १८ मुख्य विहारहरूका ९० उपवहालहरू निर्माण गरिएको थियो *(कर्न, १९९३ : २७)* । अठारौं शताब्दीको अन्तताकादेखि भने नयाँ विहारहरू बनेको देखिंदैन । अठारौं शताब्दीको अन्तसम्ममा उपत्यकामा बुद्ध धर्मको ह्रास हुनुका साथै हिन्दू धर्मको प्रभाव ज्यादै बढ्नाले नयाँ विहारहरू यसताका उपरान्त बनेको देखिंदैन । पुरानै विहारमा बनाइएका कतिपय भवनहरूलाई अठारौं शताब्दीपछि नयाँ रूप दिइयो भने कतिपयमा अनेकौं थपघट समेत गरियो । फलस्वरूप आजभोलि मूल रूपसहित रहेका केही विहारहरू मात्रै देखापर्दछन् *(ऐजन)* ।

वास्तुशैली

विहार निर्माण योजना तथा वास्तुशैलीको प्रथम विशेषता यसको स्वरूपमा देखापर्दछ । विहारको सम्पूर्ण स्वरूप 'चतुष्कोणीय" वा 'चतुष्शाला' पद्धतिअनुरूप निर्माण गरिएको हुन्छ । उपत्यकाभित्र टेवहा, इटुमवहा, हिरण्यवर्ण महाविहार, रुद्रवर्ण आदि अनेकौं विहारहरूको स्वरूपको निर्माण यसै वास्तु शैलीअनुरूप भएको पाइन्छ । बीचमा वर्गाकार वा चतुष्कोणीय आँगन राखेर त्यसको वरिपरि चारैतिरका खण्डहरूमा विभिन्न कक्षहरू वा घरहरूको निर्माण गर्नु नै विहार वास्तुको प्रथम विशेषता हो ।

विहारहरूको निर्माण गर्दा प्रायः दुईतले आकारमा निर्माण गरिन्छ । यस्ता तलाहरूमा रहेका कोठाहरूको उचाइ भने होचो हुन गएको हुन्छ । मझौला कदका मानिसहरू पनि मुस्किलले मात्र यसभित्र उभिन सक्दछन् । तर भ्वाट्ट हेर्दा बाहिरबाट विहारहरूका तला

अग्ला देखिने गर्दछन्। कतिपय विहारहरू एकतले आकारका पनि बनाइएका छन्। विहारहरूमा तलाअनुसार छानो हालिएको हुन्छ। यस्ता छानाहरू भिरालो आकारका हुन्छन्। विहारका छानाहरू कतै साधा, कतै गजुर हालिएका, कतै गजुर र चैत्य समेत छानाको धुरीमा निर्माण गरिएको पाइन्छ। छानाको स्वरूपलाई हेर्दा यिनीहरू तले वास्तु शैलीअनुरूप बनेका देखिन्छन्। विहारमा रहेका तलाहरूमा कोठाहरू पनि वर्गाकार वा चतुष्कोणीय आकारमा निर्माण गरिएका हुन्छन्। प्रत्येक कोठाहरूको उपयोग भने वेग्लावेग्लै प्रयोजनका लागि भएको हुन्छ। माथिल्लो तलाका कोठाहरूमा मुख्य पुजारीका परिवारहरू वस्ने गर्दछन्। कतिपय कोठाहरूमा भिक्षुहरू वस्ने गर्दछन्। यस वाहेक कुनै कुनै कोठामा बौद्धग्रन्थहरूको संग्रह तथा पठनपाठनको काम समेत गरिन्छ। यसैगरी मूर्तिहरू वा अन्य कुरा राख्नका निमित्त भण्डारको रूपमा पनि कोठाहरूको उपयोग गरिएको हुन्छ। विहारमा दैनिक पूजा गरिने मूर्तिहरूलाई भने प्रथम तलाकै कोठामा राखिने गरिन्छ। यसप्रकार विहारका सबै कोठाहरू अर्ध–धार्मिक र अर्ध–सामाजिक क्रियाकलापका लागि प्रयोग गरिएको पाइन्छ।

विहारको तल्लो तलामा तीनैतिर 'दलान' निकालिएको हुन्छ। यस्ता दलानहरूको उपयोग उपदेशहरू सुन्न अथवा ध्यान र एकाग्रताका निमित्त समाधिष्ट हुन गरिन्छ। विहारको आँगन वा चोकभित्र पस्ने एउटा मूल ढोका रहेको हुन्छ। यो मूल ढोका होचो र साँघुरो प्रकारको वनाइएको देखिन्छ। साथै भित्र पस्नलाई एउटा मात्र ढोका बनाइएको देखिन्छ। ढोकामाथि तोरण राख्ने परम्परा देखापर्दछ। यस्ता तोरणहरू धेरैजसो काठबाट बनाइएका हुन्छन् भने कतैकतै धातुका तोरणहरू र काठकै तोरणमा धातुका पाटा मोडिएका पनि देखिन्छन्। तोरणका बीचमा विहारका मुख्य देवता र मन्दिरका मुख्य देवता 'प्रज्ञापारमिता', 'मारको दृश्य,' लगायत बुद्ध कथासित सम्वन्धित दृश्यहरू ज्यादै आकर्षक रूपमा उत्कीर्ण गरिएका हुन्छन्। धेरैजसो आँगनभित्र प्रवेश गर्ने मुख्य ढोकाका तोरणहरू कालिगढीपूर्ण आकर्षक देखिन्छन्। उदाहरणका निम्ति छुस्या, मुस्या वहालका तोरणहरूलाई लिन सकिन्छ। कतिपय विहारहरूको मुख्य ढोकाका दुईतिरका खापाका स्तम्भहरूमा जोडा आँखा र एक जोडा कलशको चित्र कुँदिएको पाइन्छ।

मूल ढोकाबाट भित्र पस्नेवित्तिकै सामुन्नेपट्टि आँगनमा मूलगन्ध कुटी वा मुख्य बौद्ध मन्दिर बनाइएको हुन्छ जसको ढोका आँगनभित्र पस्ने मूल ढोकातर्फ फर्केको हुन्छ। मूल गन्धकुटीलाई भगवान् बुद्धको वासस्थान मानिन्छ। सुरुसुरुमा यसमा मूर्ति नराखी खाली नै छाड्ने चलन थियो तर आजभोलि मूल गन्धकुटीमा भगवान् बुद्धको मूर्ति राख्न थालिएको छ। साथै यो मूल गन्धकुटी तले शैलीको मन्दिरको वास्तुअनुरूप बनाइएको पाइन्छ। मूल गन्धकुटीको छानामा विजोर संख्यामा गजुरहरू राखिएको देखिन्छ। तले शैलीमा बनेको हुनाले तीन–चार तले र कलात्मक हुन्छ। यसका ढोका, तोरण, कार्निस कालिगढीयुक्त हुन्छ। मूल गन्धकुटीको ढोकामास्तिर तोरण राखिएको पाइन्छ। यस्ता तोरणहरूका बीचमा मुख्य देवता र छेपु लगायत नवग्रहरू, नक्षत्रहरू, १२ राशी, षोडसलस्या देवी आदिका मूर्तिहरू कुँदिएका हुन्छन्। यस बाहेक मूल गन्धकुटीको चारैतिर प्रदक्षिणापथ निर्माण गरिएको हुन्छ। कतिपय

विहारहरूको आँगनमा चैत्य र अन्य देवस्थलहरूको निर्माण गरिएको पाइन्छ। आँगनका वरिपरि चारकुनामा अवलोकितेश्वरका मूर्तिहरू राखिएका हुन्छन्।

मूलद्वारबाट भित्रपट्टि प्रवेश गर्नासाथ दायाँ–बायाँ छेउमा वस्नका लागि अग्लो आसन वनाएको हुन्छ। जसलाई फलैंचा भनिन्छ। यस्ता फलैंचाहरूमा विहारको सुरक्षाका लागि मानिसहरू सुत्ने र वस्ने गर्दछन्। सुरुसुरुमा यस्ता फलैंचाहरूमा द्वार पण्डित वस्ने परम्परा थियो। यस्ता फलैंचाहरूका दायाँ–बायाँ गणेश, महाकाल, हारतीका मूर्तिहरू पनि मन्दिर संरक्षककै रूपमा राखिएका देखिन्छन्।

४५° डिग्रीमा तेर्सिएर रहेका विहारका टुँडालहरू विहार वास्तुशिल्पीका उत्कृष्ट नमुना हुन्। यस्ता टुँडालहरूमा साल भञ्जिकाको दृश्य, तारा, अवलोकितेश्वर, विभिन्न देवदेवीहरू लगायत पापपुण्यका दृश्यहरू र अन्य कतिपय अनुकृतिहरू उत्कीर्ण गरिएका हुन्छन्। विहारका टुँडालहरू काठद्वारा बनाइएका हुन्छन् तथा काष्ठकलाका यिनीहरू उत्कृष्ट नमुनाहरू हुन् र रुद्रवर्ण महाविहारका पाँच टुँडालहरू, इटुम्वहालका दुई टुँडालहरू, यट्खावहालका तीन टुँडालहरू र भक्तपुर चतुवर्ण महाविहारका टुँडालहरूलाई प्रमाणको रूपमा लिन सकिन्छ। प्रायजसो विहारहरूको बाहिरी भागको पर्खालहरूमा भ्यालहरू राखिएका हुँदैनन्। कुनै कुनै विहारको बाहिरी भित्तामा टिकीभ्या राखिएको देखिन्छ भने कुनैकुनै विहारका खोल्न नहुने फर्जी भ्याल र बन्द भ्यालसमेत बनाइएको पाइन्छ। तल्लो तलाका कोठामा प्रायः भ्याल राखिएको हुँदैन तर माथिल्लो तलाका कोठामा साधा भ्यालहरू बनाइएको हुन्छ। यिनीहरूको स्वरूप चतुर्भुजाकार रहेको हुन्छ। यस बाहेक प्रायजसो विहारको बाहिरी पर्खालमा गवाक्ष्य वा खोपाहरू बनाएर गणेश, हारिती, महाकाल, हनुमान र बुद्धका विभिन्न मुद्राका मूर्तिहरू राखिएका हुन्छन्। विहार वास्तु शैलीअन्तर्गत प्रत्येक विहारमा सुत्ने, वस्ने, हिंड्ने, ध्यान गर्ने (मण्डप), सामूहिक प्रार्थना गर्ने र धर्म दर्शन गर्ने ठाउँ रहेको हुनुपर्दछ। प्रत्येक विहारमा भिक्षुकक्ष, द्वारकक्ष, दलान, उपनयनशाला, अग्निशाला, सेवाकक्ष, ध्यानकक्ष, भण्डारकक्ष उद्यानशाला, स्नानागार र कुवा वा पोखरी आदि निर्माण गर्नु आवश्यक ठानिन्छ।

विहार वास्तुकलाका उपर्युक्त विशेषताहरू बाहेक विहार वास्तुकलाअन्तर्गत नै बनेका वहिल र वहाल तथा वहीवहालहरूको वास्तु शैलीमा देखापर्ने फरकबारे थाहा पाउन आवश्यक हुन्छ। साधारणतः वहिल सिंढीयुक्त अग्लो जगमाथि बनाइएको हुन्छ। वहिलमाथि पुग्न सिंढी चढ्नु आवश्यक पर्दछ। उदाहरणका निम्ति कन्तीवहिल पाटन र पुलचोकको वहिललाई लिन सकिन्छ तर वहालहरू भने सिंढी चढ्नु पर्ने गरी बनाइएका जगमाथि निर्मित भएको पाइँदैनन्। यसैगरी प्रत्येक वहिलहरूको ढोका मास्तिर बालकोनी बनाइएको देखिन्छ जुन कुरा वहाल वास्तुशिल्पीमा पाइँदैन। यसका साथै वहिलहरूका ढोका दुई छेउमा द्वार रक्षकको रूपमा आकृतिहरू राखिएको पाइँदैन जब कि वहालहरूको मुख्यद्वार सिंहद्वारा रक्षित मानिन्छ। वहिल र वहालको भित्रपट्टिको बौद्ध मन्दिरको स्वरूप पनि बेग्लै किसिमको हुन्छ। वहिलको बौद्ध मन्दिर वा गन्धकुटी सानो आकार र वर्गाकार स्वरूपमा

बनाइएको हुन्छ । यस्तो गन्धकुटी साँघुरो प्रदक्षिणापथले घेरिएको हुन्छ तर यसप्रकारको वास्तुशैली वहालहरूमा पाइँदैन । वहाल मन्दिरको वहिलको अङ्ग नभएर एउटा बेग्लै कोठाको रूपमा निर्मित गरिएको हुन्छ । वहालको छानामा घण्टाकार गजुर राखिएको हुन्छ भने वहिलको छानामा मन्दिर आकारकै लालटिन बनाएर राखिएको हुन्छ । वहालमा ढोकाभित्र छिर्नेबित्तिकै दुवै छेउमा फलैंचाहरू वा द्वारपण्डित कक्ष रहेको हुन्छ भने वहिलमा यस्तो व्यवस्था हुँदैन । वहालको मूल ढोकामास्तिर तोरण राख्ने गरिन्छ जबकि वहिलमा तोरण राख्ने परम्परा देखिंदैन । वहालमा चारवटा सिंढी चारतिरबाट माथिल्लो तलामा जान बनाइएका हुन्छन् भने वहिलमा एउटै ठूलो प्रस्तरको सिंढी माथिल्लो तलामा जान बनाइएको हुन्छ । यसैगरी वहालमा स–साना कोठाहरू फरक–फरक तहमा छुट्याएर बनाइएको हुन्छ भने वहिलमा तल्लो र माथिल्लो दुवै तला खुला र ठूला कक्षका रूपमा रहेका हुन्छन् । वहालमा धार्मिक सेवा कार्य वहालको मन्दिरभित्र मात्र हुने गर्दछ जब कि वहिलमा यस्तो कार्य मन्दिरभित्र र वाहिरपट्टि पनि हुने गर्दछ *(कर्न, १९९३ : ३६ / श्लसर, १९८२ : १३९)* ।

उपर्युक्त वहाल र वहिलको वास्तु स्वरूप बाहेक उपत्यकामा वहावही भनिने बेग्लै स्वरूपको विहार वास्तुकलाअन्तर्गत कै भवनहरू देखापर्दछन् । यी भवनहरूको वास्तु शैली वास्तवमा वहाल र वहिलको वास्तुशैलीको मिश्रित स्वरूप हो । यिनीहरूमा काठको जालीदार बाल्कोनी, संझ्या आदि बनाइएको हुन्छ । साथै अन्य सबै विशेषताहरू वहाल र वहिल वास्तु शैलीअनुरूप रहेको हुन्छ । यिनीहरू प्रायः तीनतले हुने गर्दछन् ।

लिच्छविकालका विहारहरू

विहार वास्तु शैलीको दृष्टिकोणले लिच्छवियुगमा बनेका विहारहरूको स्वरूप कस्तो थियो यकिन साथ भन्न सकिंदैन तर लिच्छविकालभरि नै अनेकौं विहारहरू निर्माण गरिएको प्रमाण पाइन्छ । जयदेव द्वितीयको पशुपतिको सम्वत् १५७ को अभिलेखमा मानदेवका बराजै राजा वृषदेवलाई 'सुगतशासनपक्षपाती' भनिएको हुनाले *(बज्राचार्य, २०३० : ५४९)* कतिपय विद्वान्हरूले यी राजालाई बौद्धधर्मका पक्षपाती हुनुका साथै बौद्ध विहार बनाउने राजाका रूपमा चिनाउन खोजेका छन् । जे भए तापनि लिच्छविराजाहरूले आफ्नो शासनकालमा अनेकौं विहारहरू बनाएको कुरा लिच्छवि अभिलेखहरूमा परेको छ । यस्ता लिच्छवि अभिलेखहरूमध्ये सबैभन्दा उल्लेखनीय अभिलेख सम्वत् ३२ को हाँडी गाउँमा रहेको अंशुवर्माको अभिलेख हो *(ऐजन, ३२०)* । यस अभिलेखमा क्रमशः (१) गुं विहार (२) श्रीमान विहार (३) श्रीराज विहार (४) खर्जूरिका विहार र (५) मध्यम विहार गरी जम्मा पाँच विहारहरूले पाउने पण भाग निश्चित गरेको पाइन्छ । यी पाँच विशिष्ट विहारमध्ये गुं विहार अभिलेखमा सर्वप्रथम उल्लेख भएको हुँदा त्यसताका यो विहार प्रसिद्ध रहेको देखिन्छ । यो विहार स्वयम्भू स्थित विहार हो भनेर कतिपय इतिहासकारले अनुमान गरेका छन् भने बज्राचार्यले साँखु बज्रयोगिनीको विहारलाई गुंविहार मान्नुभएको छ । बज्राचार्यअनुसार बज्रयोगिनीको स्थापना हुनुभन्दा पहिले त्यो ठाउँ गुंविहार नाउँले प्रसिद्ध थियो । मल्लकालमा

ठ्यास्फूहरूमा पनि यस ठाउँको गुं विहारको उल्लेख आएको छ *(पूर्णिमा, अंक – ९, पृष्ठ ९)*। वज्रयोगिनीको मन्दिरसँगै रहेको चैत्य नै गुंविहारको मुख्य चैत्य हो *(वज्राचार्य, २०३० : ३२३)*। यस विहारको वास्तु शैलीका सम्बन्धमा भने कुनै प्रमाणहरू प्राप्त भएका छैनन् ।

हाँडीगाउँ अभिलेखमा उल्लेख गरिएको अर्को विहार श्रीमान् विहार हो । गोपाल राजवंशावलीमा मानदेवले मानदेव विहार बनाउन लगाएको कुरा परेको छ *(बज्राचार्य, मल्ल, १९८५ : ७७)*। वज्राचार्यले यसै विहारलाई राजा मानदेवले वनाएको विहार मानेका छन् *(बज्राचार्य, २०३० : ३२३)* । नरेन्द्रदेवको यागवहालको सम्वत् १०३ को अभिलेखमा पनि यस विहारको उल्लेख परेको छ । यो विहारको नाम अगाडि श्रीशब्द प्रयोग भएको हुनाले यो विहार आदरणीय हुनुका साथै भव्य स्वरूपको थियो होला भनी अनुमान गर्न सकिन्छ । यो विहार पाटन भेगमा रहेको मानिन्छ ।

हाँडीगाउँको अंशुवर्माको अभिलेख उल्लिखित अर्को विहार श्रीराज विहार हो । यसको नामको अगाडि श्रीशब्द लगाइएको हुनाले यो विहार पनि त्यसवेला आदरणीय र भव्य थियो भन्ने देखिन्छ । गोपालराज वंशावलीमा राजविहार राजा धर्मदेवले र पछिवाट अंशुवर्माले वनाएको कुरा परेको छ र त्यसैले यस विहारको निर्माणकर्ता को हो यकिन गर्न सकिन्न । पाटन यागवहालको सम्वत् १०३ को नरेन्द्रदेवको अभिलेखमा समेत चारकिल्ला खोल्दा राज विहारको उल्लेख परेको हुनाले यो विहार पाटन भेगमा थियो भन्ने बुझिन्छ । वज्राचार्यले यो राज विहार बनाउने श्रेय अंशुवर्मालाई दिएका छन् *(ऐजन, ३२४)*।

अंशुवर्माको हाँडीगाउँको अभिलेखमा चर्चा गरिएको अर्को विहार खर्जुरिका विहार हो । यो पनि विशिष्ट विहार थियो भन्ने कुरा अरूसरह यसलाई पनि ६ पुराण, २ पण भाग छुट्ट्याइएकाले देखिन्छ । साथै नरेन्द्रदेवको योग वहाल अभिलेखमा चार किल्लाको उल्लेख गर्दा यस विहारको पनि उल्लेख आएको छ । त्यसैले यो विहार पनि पाटन भेगमै रहेको देखिन्छ । अंशुवर्माको हाँडीगाउँ र पाटन यागवहालको अभिलेखमा उल्लेख गरिएको अर्को विहार मध्यम विहार हो । पाटनको चार किल्ला उल्लेख गर्दा यस विहारको पनि चर्चा परेको हुँदा यो पनि पाटन भेगतिर कै विहार देखिन्छ ।

उपर्युक्त पाँच विहारहरू वाहेक अरू सामान्य विहारलाई (सामान्य विहाराणां) समेत अंशुको हाँडीगाउँ अभिलेखमा भाग छुट्याइएको पाइएको छ । यस सन्दर्भले त्यसताका उपत्यकामा विशिष्ट र सामान्य गरी दुई प्रकारका थुप्रै विहारहरू देखापर्दछन् । यी विहारहरूको प्रसङ्ग प्रायजसो पाटन भेगको जग्गाको चार किल्ला छुट्याउँदा देखिएकाले त्यसताका पाटन भेगमा प्रशस्त विहार वनिसकेका देखिन्छन् । लिच्छवि अभिलेखमा अन्य कतिपय विहारको नामावली पाइन्छ । यस्ता २० वटा वौद्ध विहारहरूको सूची जे. सी. रेग्मीले प्रकाशित गरेका छन् *(रेग्मी, २०२६ : परिशिष्ट–९, ३२८)*। तर रेग्मीज्यूले प्रकाशित गरेका सूचीमा कतिपय नामहरू दोहरिन गएका छन् । उल्लेखनीय विहारहरूमा शिवदेव विहार, भुवनाकर विहार, श्री विहार, अभयरुचि विहार, कल्याणगुप्त विहार, सुजातप्रभु विहार, प्रणिधी विहार आदि पर्दछन् । तर लिच्छविकालीन विहारहरूको स्वरूप, वास्तुकलाको सम्वन्धमा भने कुनै पनि

विहारको अस्तित्व आजसम्म गरिएका अन्वेषण र उत्खनन् कार्यमा नभेटाइएको हुँदा कस्तो थियो भनेर अड्कल लाउन सकिंदैन । यस सम्बन्धमा एउटै कुरा यकिनसाथ के भन्न सकिन्छ भने लिच्छविकालमा बनेका यति धेरै विहारहरू निश्चित रूपमा उत्तर भारतमा प्रचलित विहार वास्तु शैलीबाटै प्रभावित थिए होलान् । छिमेकी भारतमा ईसापूर्वको युगताकादेखि नै विहार वास्तुशैली प्रचलित भइसकेको थियो । लिच्छवि राजाहरूका समकालीन भारतीय गुप्त राजाहरूका पालामा महायान धर्मको उदय र विकाससँगै विहार वास्तुशैली पनि प्रशस्त विकसित भइसकेको थियो । नेपालसितको भारतीय धार्मिक एवं सांस्कृतिक सम्वन्धको कारणले विहार वास्तु शैली उत्तर भारतबाट नेपाल भित्रिनु स्वाभाविक थियो । यस बाहेक स्वयं लिच्छविहरू नै उत्तर भारतको वैशाली क्षेत्रबाट नेपाल उपत्यका भित्तिएका थिए । यस अर्थमा उनीहरू विहार र विहार वास्तुकलासित भारत हुँदै राम्ररी परिचित भइसकेका थिए । लिच्छविहरूको शासन नेपालमा सुरु भइसकेपछि बौद्ध धर्मतिर ढल्किने लिच्छवि राजाहरूले भारतमा प्रचलित रहेको विहार शैली अनुरूपकै विहारहरू वनाउने कुरा एकदमै स्वभाविक थियो । यस बाहेक लिच्छविकालपछि सम्पूर्ण मध्यकालभरि नै सयकडौं विहारहरू निर्माण गरिए जसमध्ये कैयन विहारहरू उनीहरूको मौलिक रूपसँगै अझ पनि उपत्यकामा रहेका छन् । यी विहारहरूमा देखिने वास्तुशैली र स्वरूप निश्चित् रूपमा लिच्छवियुगताकादेखि नै विकसित हुँदै आएको वास्तुशैली र स्वरूप हो । यस अर्थमा माथि वर्णन गरिएका विहार वास्तुशैलीका विशेषताहरू नै ज्यादाजसो लिच्छवि विहारहरूको वास्तु शैली पनि हो भन्न सकिन्छ तथा लिच्छविकालीन विहारको स्वरूप र मल्लकालीन विहारको स्वरूपमा खास अन्तर देखापर्दैन ।

मल्लकालका विहारहरू

लिच्छविकालीन युगमा देखा परेका विहारहरू निर्माणको परम्परा मध्यकालभरि नै यथावत् कायम देखिन्छ । अभिलखेहरूमा दशौं शताब्दीताकादेखि यता वनेका अनेकौं विहारहरूको उल्लेख पाइन्छ । सन् १२२६ ईस्वीदेखि १२३४ ईस्वीसम्म उपत्यका भ्रमण गर्ने धर्मस्वामीले पनि त्यसताका उपत्यकामा रहेका स्वयम्भू विहार, थान विहार, वुंगमती विहार, लालीवन विहार, यम्पी विहार आदिको विवरण दिएका छन् । यसैगरी ईस्वी सम्वत् ९२० देखि १३९५ ईस्वीसम्म लेखिएका हस्तलिखित ग्रन्थहरूमा समेत त्यसताका वनेका अनेकौं विहारहरूको चर्चा पाइन्छ *(रेग्मी, १९६६ : भाग-१, ५५१)* । यसरी नै ईस्वी १३८२ ताकादेखि ईस्वी १५१५ सम्मका मल्लकालीन अभिलेखहरूमा उल्लेख भएका अनेकौं विहारहरू देखापर्दछन् *(ऐजन, ५५२, ५६३)* । जे. सी. रेग्मीले मध्यकालमा नेपाल उपत्यकामा निर्माण गरिएका १७२ वटा विहारहरूको चर्चा गर्नुभएको छ *(रेग्मी, २०२६ : ३४०)* । कर्नका अनुसार हाल नेपालका तीन सहरमध्ये पाटनमा १४० वहाल र १५ वहिलहरू, काठमाडौंमा ८ वहाल र १२ वहिलहरू, भादगाउँमा २० वहाल र २ वहिलहरू मध्यकालीन नेपालको विहार वास्तुकलाका नमुनाको रूपमा रहेका छन् *(कर्न, १९९३ : ३६)* । हेमराज शाक्यज्यूका अनुसार भने वर्तमान

पाटनमा १६७, काठमाडौं १२० र भादगाउँमा २४ विहारहरू रहेका छन्। अठारौं शताब्दीताकादेखि भने मध्यकालीन नेपालमा विहार निर्माणको परम्परा ज्यादै कम भएको देखिन्छ तर मध्यकालभरि नै वनेका विहारहरू विहार वास्तुशैलीका उत्कृष्ट नमुनाहरू हुन। यस्ता विहारहरूमा उल्लेखनीय विहारको वास्तुशिल्पी निम्नअनुरूप रहेको छ–

१. हिरण्यवर्ण महाविहार

पाटनको 'क्वा-लखु' टोलमा यो विहार अवस्थित छ। त्यसैले यसलाई स्थानीय भाषामा 'क्वा-वहा' पनि भनिन्छ। यस विहारमा देखिने सुनौलो मोलम्वायुक्त कालिगढीको कारणले गर्दा यो सुनौला वर्णको चम्किलो देखिने हुनाले यसलाई सुवर्ण महाविहार तथा हिरण्यवर्ण महाविहार पनि भनिन्छ। वर्नियर लेख्दछन् "नेपालको अत्यधिक प्रख्यात्, अत्यधिक विवादयुक्त र अत्यधिक सुन्दर विहार क्वा-वहाल विहार हो। जसलाई महाविहार, सुवर्ण महाविहार र हिरण्यवर्ण महाविहार पनि भनिन्छ। यसको निर्माणको इतिहास राजा भाष्करदेव वर्माको पालाको आजभन्दा झन्डै आठसय वर्ष पुरानो हो तर यसको वर्तमान स्वरूप भने उन्नाईसौं शताब्दीको मात्र हो *(वर्नियर, १९७८ : ९२)*। यस विहारमा अन्य विहारको दाँजोमा भिक्षु भिक्षुणीहरूको संख्या ज्यादै रहेको छ। यस बाहेक हालसम्म पनि यस विहारका आठ शाखाहरू छँदैछन् भने छवटा शाखाहरूचाहिं भर्खर स्वतन्त्र भएका शाखा देखिन्छन्। यो महाविहार तिब्वती लामा बौद्धधर्मसित सम्वन्धित विहार हो।

जहाँसम्म यस विहारको वास्तुशैलीको प्रश्न छ। यसको मूल ढोका पूर्वपट्टिबाट निर्माण गरिएको छ। ढोका अगाडि दुईवटा सिंहहरू द्वार रक्षकका रूपमा राखिएका छन्। यस ढोकामाथि प्रस्तरको तोरण रहेको छ। यस ढोकाबाट भित्र पसेपछि पुनः अर्को ढोका भेटिन्छ। यस ढोकामाथि 'दुई खण्डको काठको बुर्जा' (Two stage Wooden Tower) बनाइएको छ। जसमा आकर्षक कालिगढी देखिन्छ। यो कालिगढी हिन्दू र बौद्ध दुवै प्रकारका विषयवस्तुसित सम्वन्धित रहेको छ। यो द्वार पार गर्नासाथ भित्रपट्टि हिरण्यवर्ण महाविहारमा पुगिन्छ। यो विहार चार तलाको मोलम्वायुक्त धातुको छानाले बनेको छ। दोस्रो ढोकाबाट भित्र प्रवेश गर्नासाथ चतुष्कोणीय आगनको केन्द्रमा बनाइएको तीनवटा छाना भएको तले शैलीको मन्दिर र यस मन्दिरको तल्लो छेउतिर सुनको मोलम्वा लगाइएको पाटाहरूले मोडिएको एउटा अर्को सानो मन्दिर देखिन्छ। प्रवेशद्वारबाट भ्वाट्ट हेर्दा यो सानो मन्दिर नै वास्तवमा आँगनको मुख्य मन्दिर जस्तो देखापर्दछ। यी दुई मन्दिर रहेको आँगनको तीनै दिशामा वरिपरि विहारको निर्माण भएको छ। मुख्य मन्दिरको सवैभन्दा माथिल्लो छानाको किनारमुन्तिर किनकिन माला लगाइएको छ भने तीनवटा तलाका छानाहरूको कुना कुनाको चुच्चामा, धातुका चराहरू राखिएको देखिन्छ। सवै छानाहरूको कुनामा र किनारतर्फ क्रमशः धातुका ध्वजा राखिनुका साथै धातुका विभिन्न आकृति एवं टाउकाहरू राखिएको देखिन्छ। यस बाहेक यस मन्दिरका छानाहरूमा र विहारका छानाहरूमा घण्टीहरू समेत जडान गरिएका छन्। मन्दिरको दोस्रो तलाको मध्यमा फर्जी झ्याल बनाइएको छ भने तेस्रो तलाको मध्यमा स्तूप आकारको आकृति बनाइएको छ। तेस्रो

तलाका कर्निसहरू ठूलो आकारका बनाइएको हुनाले यस भागमा इँटाको काम थोरै मात्र देख्न सकिन्छ । कर्निसका बिमहरू भने कालिगढीयुक्त छन् । तलतिरपट्टिका दुई तलाका छानाहरूमा काठका टुँडाल प्रयोग गरिएका छन् र जाली पर्दा बनाइएको छ । यी जाली पर्दाहरू कुम्भेश्वर र बालकुमारी मन्दिरका जालीदार पर्दा सरह रहेका छन् । दोस्रो र तेस्रो तलामा बनेका बालकोनीहरू धेरै सानो बनाइएकाले प्रयोगविहीन देखिन्छन् । मन्दिरको सबैभन्दा माथिल्लो छानामा रहेको गजुरमा स-साना तेह्रवटा स्तूपहरूको शीर्ष भाग बनेको पाइन्छ । साथै तीनवटै ध्वजाहरू समेत यस छानामाथि देखा पर्दछन् ।

यस मूल मन्दिरको छेउमा रहेको अर्को सानो एकतले मन्दिरमा ज्यादाजसो धातु प्रयोग गरिएको छ । धातुमा प्रयोग गरिएको मोलम्वाले यो ज्यादै चम्किलो र सुनौलो देखिन्छ । यसको गजुरमा पुच्छर बटारिएका चारवटा सर्पहरू रहेका छन् । यिनै बटारिएका पुच्छरले मास्तिरको अनेकौं तहको छत्रलाई थामेको देखिन्छ । छत्रमाथि घण्टाकार आकृति बनाइएको छ । यो सानो मन्दिरको छाना मुन्तिर पनि किनकिन माला लगाइएको छ भने यसका छानाका कुनामा पनि मुख्य मन्दिरको छानामा झैं चराहरू राखिएका छन् । यस मन्दिरमा लगाइएका सबै धातुका पाताहरूमा आकर्षक कालिगढी कुँदिएको छ । सबैभन्दा उल्लेखनीय पक्ष चार-पाँच फिट अग्लो मन्दिरको सुरक्षाका लागि मन्दिरका चार कुनामा बनाइएको दुई खुट्टाले उभिएको सिंहाकृति हो ।

वहालमा बनाइएका कोठाहरूमध्ये धेरैजसो ससाना पूजाकोठाहरू छन् । जसमध्ये उत्तरपट्टिको पूजाकोठामा अमोघपाश लोकेश्वरको मूर्ति राखिएको छ । यो पूजाकोठामा राखिएका प्रार्थना चक्रहरू ल्हासाका शेरा नामक विहारको पूजाकोठामा राखिएको प्रार्थना चक्रका प्रतिरूपजस्ता देखिन्छन् *(ऐजन)* । यहाँका भित्ताहरू चित्रित छन् । यसैगरी दक्षिणतिरको पूजाकोठामा बुद्धको मूर्ति राखिएको छ । विहार बाहेक मुख्य मन्दिरको कोठा भने आदि बुद्धको निवासस्थान मानिन्छ । यहाँ मुख्य देवताको मूर्तिको रूपमा अक्षोम्यको मूर्ति पूर्व फर्काएर राखिएको छ । कसैले यसलाई शाक्य मुनिबुद्धका मूर्ति मानेका छन् भने कसैले यसलाई बज्रधरको मूर्ति मानेका छन् । मुख्य मन्दिरको ढोका धातुको पाटाले मोडिएको हुनुका साथै यस ढोकामास्तिर चाँदीको तोरण लगाइएको छ । उपत्यकाका अन्य कुनै विहारमा चाँदीका तोरण देखिंदैनन् । यस तोरणको बीचमा अक्षोम्य र अन्य ध्यानीबुद्धका मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएका छन् । यस बाहेक वज्रसत्व, नागिनी समेतका मूर्तिहरू वर्तिर-पर्तिर कुँदिएका छन् । यो पृथ्वी विरविक्रम शाहदेवका पालामा चढाइएको तोरण हो । यसभन्दा अगाडिको तोरण पनि चाँदीकै थियो जो यसै तोरणमुनि छोपिएर रहेको अवस्थामा छ । ढोकाको मास्तिरपट्टि पनि पद्मपाणी एवं वज्रपाणि लोकेश्वरका मूर्तिहरू राखिएका छन् । ढोकादेखि अलिक माथिल्लो भागमा पाँचवटा झ्यालहरू बनाइएका छन् जो फर्जी झ्यालका रूपमा बनाइएका हुन । यी झ्यालहरू पनि धातुका पाताले मोडिएका छन् भने प्रत्येकमा एउटा-एउटा ध्यानीबुद्ध उत्कीर्ण गरिएको छ । यी पाँच झ्यालका शीर्ष भागमा समेत तोरण राखिएको छ जसमा अक्षोम्यलगायत पञ्च ध्यानीबुद्धहरू कुँदिएको छ ।

तोरणको वरपरको भित्तामा षडाक्षरी लोकेश्वर, प्रज्ञापारमिता र अन्य तान्त्रिक देवदेवीहरूको आकृति कुँदिएको छ । मन्दिरको दोस्रा टुँडालहरूमा समेत तान्त्रिक देवीदेवताका आकृतिहरू कुँदिएका छन् ।

यस महाविहारको आँगनमा पस्ने ढोका मास्तिर पनि धातुको तोरण छ, जसमा १२ वटा बुद्धमूर्ति र चार तहको छत्र बनाइएको छ । ढोका र ढोकाको चौकस धातु पाताले मोडिएको छ, जसमा बुद्धका एक जोडी आँखा र पूर्ण कलश आदि बनाइएको छ । भित्रपट्टि विहारका थुप्रै कोठाहरूमध्ये कतिपय कोठाहरूमा बौद्धधर्मसँग सम्बन्धित मूर्तिहरू लुगा, गहना र पौभा चित्र एवं बौद्धग्रन्थहरू राखिएका छन् । यसरी यस बिहारका केही कोठाहरू भण्डार कोठाका रूपमा रहेका छन् । यस महाविहारका आँगनमा पनि कतिपय देवदेवीका मूर्तिहरू राखिएको देखिन्छ । यस बाहेक आँगन वरिपरि दियाहरू, प्रार्थनाचक्र, प्रार्थनापथ आदि रहेका छन् । (चित्र नं. १ हेर्नुहोस्)

२. रुद्रवर्ण महाविहार पाटन

पाटनको उकुवहाल टोलमा यो विहार अवस्थित छ । मध्यकालीन विहारहरूमा यस विहारलाई सबैभन्दा पुरानो मानिन्छ । यस विहारलाई रुद्रवर्ण महाविहार तथा श्री शिवदेव संस्कारित विहार पनि भनिन्छ । यस विहारबाट प्राप्त जम्मा १२ वटा हस्तलिखित ग्रन्थहरूमा लेखिएका विवरणहरूमध्ये चारवटाले यसलाई श्री शिवदेव संस्कारित विहार र बाँकी आठवटाले यसलाई रुद्रवर्ण महाविहार भनेर सम्बोधन गरेका छन् । तर लिच्छविकालदेखि मध्यकालसम्म शिवदेव नाम गरेका थुप्रै राजाले उपत्यकामा शासन चलाएका हुँदा कुन शिवदेव राजाले यो विहार संस्कारित गरेका हुन्, यकिन भन्न सकिँदैन तापनि धेरैजसो विद्वान्हरूले ने. सं. २२१ देखि २४३ तथा ईस्वी सम्वत् ११०१ देखि ११२३ ईस्वीताका उपत्यकामा शासन गर्ने पूर्व मध्यकालका ठकुरी राजा शिवदेवले यो विहारको संस्कार गरेको मानेका छन् । ईस्वी सम्वत् १३६१ (ने. सं. ४८१), ईस्वी १३९१ (५११ ने. सं.), ईस्वी १५४७ (ने. सं. ६६७) का मध्यकालीन अभिलखेहरूमा यस विहारलाई रुद्रवर्ण महाविहार भनिएको पाइन्छ । यो विहार पूर्णतया विहार वास्तु शैलीअनुरूप बनेको देखिन्छ । दुई छाना भएको तीनतले भवनका रूपमा यो विहारको निर्माण गरिएको छ । 'चतुष्शाला पद्धति अनुसार बीचमा आँगन राखेर, आँगनको चारैतिर भवनहरूको निर्माण गरिएको छ । यस महाविहारमा पस्ने मुख्य ढोकाको दाहिने, देब्रेतिर ध्वजा लिएका द्वारपालसिंहका मूर्तिहरू राखिएका छन् । यस मूर्तिका पछाडिपट्टि ढोकाबाहिरै हरिहरिहरि वाहन लोकेश्वरका दुईवटा धातु मूर्तिहरू राखिएका छन् । यसपछि विहारको मूल ढोका रहेको छ । यस ढोकामाथि रहेको तोरण जीर्ण भएकाले १७–१८ वर्ष अगाडि नयाँ तोरण लगाइएको थियो । यस तोरणको मध्य भागमा अक्षोम्य बुद्ध र त्यसको देब्रेतिर प्रज्ञापारमिता र दाहिनेतिर अवलोकितेश्वरको मूर्ति उत्कीर्ण गरिएको छ । ढोकाभित्र प्रवेश गर्नासाथ ढोकाको भित्रपट्टि दाहिने देब्रे दुवैतिर काठको फलैंचा बनाएको देखिन्छ । यी फलैंचाहरू विहार वास्तुकलाका द्वार पण्डित कक्षहरू हुन् तर आजभोलि कुरुवा घरको रूपमा यिनीहरूको प्रयोग हुने गर्दछ । फलैंचादेखि अगाडिपट्टि आँगनको वरिपरि नै प्रस्तर

पेटी बनाइएको छ। पेटी अगाडि वा मूल ढोकाको अगाडि चारकुने आँगन रहेको छ। यसै आँगनमा मूल ढोकाको सिधा अगाडि मुल गन्धकुटी वा बुद्ध मन्दिर बनाइएको छ। जसको ढोका निक्कै आकर्षक छ। यो ढोका मोलम्वा गरिएको धातुका पाटीले मोडिएको र त्यसमाथि बौद्ध देवीदेवताका मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएको तोरणयुक्त छ। यस बाहेक ढोकामा फूल र पातका वुट्टाहरू कुँदिएको देखिन्छ। तोरणमा रहेका बौद्ध देवदेवीका मूर्तिहरूमध्ये बीच भागमा अक्षोम्य बुद्ध र दायाँ–बाँया सारीपुत्र र मोद्‌गल्यानका मूर्तिहरू उत्कीर्ण गरिएका छन्। यस वाहेक तोरणमा अन्य ध्यानीबुद्धका आकृतिहरू तथा प्रज्ञापारमिता एवं षडाक्षरी लोकेश्वरका आकृतिसमेत उत्कीर्ण गरिएको देखिन्छ। मन्दिरको ढोकामा समेत धातुका पाटा जडान गरिएको छ र त्यसमाथि बोधिसत्व, मायादेवी, शुद्धोधन र ध्यानीबुद्धका आकृतिहरू उत्कीर्ण गरिएका छन्। ढोकाको शीर्ष भागको दुवैतिर भित्तामा स्वयम्भू चैत्य र बुद्ध यात्राका आकृतिहरू देखिन्छन्। मूल गन्धकुटीको सबैभन्दा माथिल्लो छानामाथि गजुरहरू राखिएका छन्। साथै मूल गन्धकुटी तले शैलीअनुरूप निर्माण गरिएको छ। मूल गन्धकुटीको दोस्रो तलाको मध्य भागमा पाँचवटा लहरै फर्जी झ्यालहरू बनाइएका छन्। यी झ्यालहरूको शीर्ष भागमा पनि तोरण राखिएको छ र यस तोरणमा अक्षोम्य बुद्धको आकृति कुँदिएको छ। गन्धकुटीको प्रथम र दोस्रा छानाहरूमा टुँडालहरू देखा पर्दछन्। गन्धकुटीको टुँडाल भएको प्रथम छाना मास्तिरको भित्तामा अडाएर पाँचवटा स–साना चैत्य आकृति राखिएको देखिन्छ। गन्धकुटीको छानामाथि लहरै पन्ध्रवटा चैत्य आकृतिका गजुरहरू राखिएका छन् जसमध्ये बीचको गजुरमाथि छत्रसमेत बनाइएको छ।

उपर्युक्त वास्तु विधाहरूवाहेक यस विहारमा मूल गन्धकुटीका वरिपरि प्रदक्षिणापथ निर्माण गरिएको छ। आँगनमा धर्मधातु मण्डल लगायत चैत्य, धातुका दियाहरू, जनावरहरूका मूर्तिहरू एवं दाताका मूर्तिहरूसमेत राखिएको पाइन्छ। यस विहारको सबैभन्दा उल्लेखनीय विशेषता मूल विहारको उत्तर कुनामा रहेका त्यसताकाका काष्ठकलाका उत्कृष्ट नमुनाहरू मानिन्छन्। यी टुँडालहरूमा सालभञ्जिका मुद्रामा कुँदिएका नारीमूर्तिहरू लगायत फूल, लहरायुक्त रूखका हाँगा आदि ज्यादै आकर्षक रहेका छन्। यी सबै टुँडालहरू एउटै काठबाट निर्मित टुँडालहरू हुन्। यस बाहेक विहारका कोठाहरू भने भण्डारका रूपमा पूजा, उपासनाका कोठाका रूपमा तथा धर्मदेशना लगायत सुत्न बस्नका लागि प्रयोग गरिने कोठाहरू देखिन्छन्। (चित्र नं. २ हेर्नुहोस्)

३. छुस्याह वहाल काठमाडौं

छुस्याह वहाल भनिने यो वहाल काठमाडौं ज्याठा टोलमा अवस्थित छ। ढोका वहालको शाखा विहारका रूपमा रहेको यस विहारलाई गुणाकार विहार पनि भनिन्छ। कर्नअनुसार यो वहाल १४ मार्च १६४९ ईस्वी (ने. सं. ७६९) का दिन पूर्ण रूपमा बनाइसकिएको थियो। यसैदिन यस विहारमा हरिहर लोकेश्वरको प्रस्तर मूर्तिसमेत स्थापना गरिएको थियो। यो मूर्ति स्थापना गराउने कार्य गुणज्योति वज्राचार्य र उनकी जेठी र माहिली श्रीमती यदुमती लक्ष्मी र हेलमानी लक्ष्मीले गरेका थिए *(कर्न, १९९३ : ३०)*। कर्नले घामले सुकेर खैरो भएको हुनाले

यसलाई छुस्यावहाल भनिएको लेखेका छन् । सन् १६४९ मै निर्माण भइसके तापनि यस विहारको समुद्‌घाटन भने १६६७ ईस्वीमा प्रताप मल्लद्वारा भएको थियो *(ऐजन)* । यस वहालको मूल ढोकामा रहेको तोरणमा ईस्वी १६७३ (७९३ ने. सं.) अंकित छ ।

यो वहाल एउटा सानो जगमाथि निर्मित वहाल हो । यसको भित्रपट्टिको आँगन वहिलहरूको आँगन जस्तै केही गहिरो रहेको छ जसको वरिपरि साँघुरो हिंड्ने बाटो देखिन्छ । यस आँगन वरिपरि बनेका विहारका कोठाहरू होचा र साना छन् । मुख्य ढोका भित्रपट्टि दुवैतिर फलैंचा वा द्वार पण्डित कक्ष बनेको छ । जो आजभोलि कुरुवा कक्षको रूपमा देखिन्छ । यिनै फलैंचाका दायाँ–बायाँ महाकाल र गणेशका मूर्तिहरू भित्तामा राखिएका छन् । फलैंचा अगाडि आँगन छ र जसमा मूल ढोकाको सामुन्ने बौद्ध मन्दिर बनाइएको छ । अरू तल्लो तलामा चारैतिर पृथक–पृथक रूपमा एउटा ढोका भएका कोठाहरू बनाइएका छन् । यस्ता कोठाहरूमध्ये चार कोठाहरूमा माथिल्लो तला जाने सिंढी पाइन्छ । यस्ता कोठाहरू आँगनका चार कुना छेउमा बनाइएका छन् । सिंढीहरू साँघुरा छन् र प्रत्येक सिंढीले माथिल्लो तलाको तीन कोठा भएको अलग–अलग खण्डमा पुर्‍याउँदछ । तीन–तीन कोठा भएको माथिल्लो तलका चार कोठाहरू विहारका अलग–अलग एकाइहरू हुन् । यिनीहरू परस्परमा ढोका र गल्लीहरूबाट जोडिएका छैनन् । यस वहालको तल्लो तलाको बाहिरी पर्खालमा कुनै पनि झ्यालहरू देखा पर्दैनन् तर मुख्य द्वारको वरतिर–परतिर भने दुई फर्जी झ्यालहरू देखापर्दछन्, जो काष्ठकलायुक्त छन् तर माथिल्लो तलाको भित्री र बाहिरी पर्खालको बीचबीचमा झ्याल देखापर्दछन् । यस्ता झ्यालहरू ठाउँअनुसार त्यहीं स्वरूपका बनाइएका छन् । प्रत्येक खण्डका अगाडिपट्टिका झ्यालहरूको स्वरूप विशेष प्रकारको छ ।

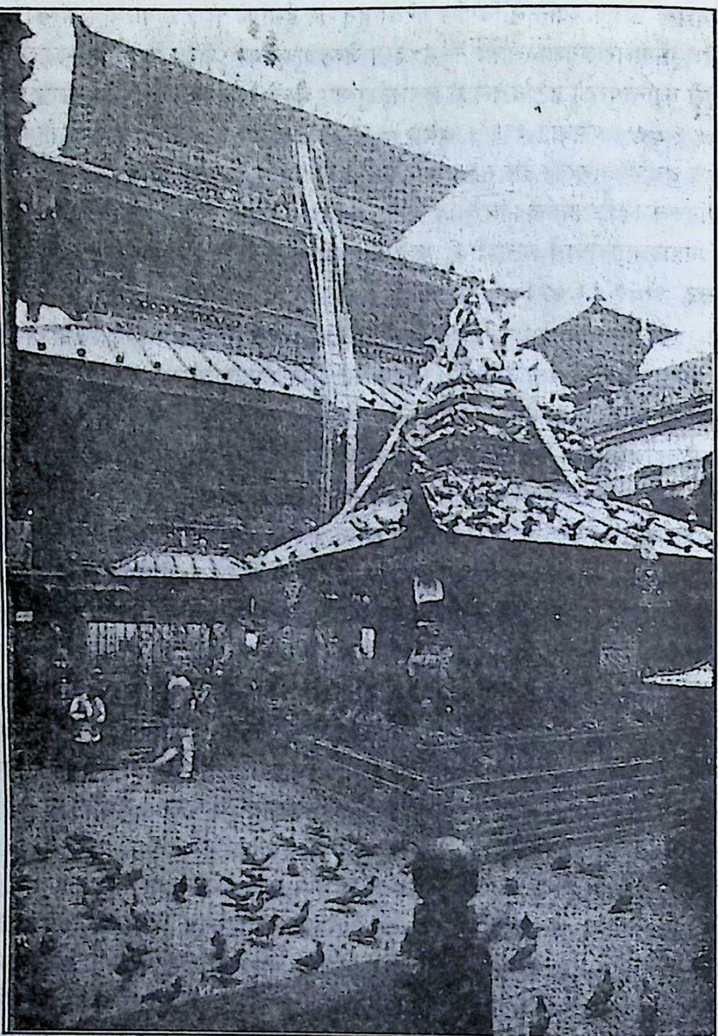
भुइँको आँगनमा मूल ढोका अगाडिपट्टि मूल गन्धकुटी रहेको छ । यसको ढोकामाथि काठको तोरण राखिएको छ । यस तोरणको मध्य भागमा अक्षोभ्य र यस वरिपरि तान्त्रिक देवदेवीका आकृतिहरू उत्कीर्ण गरिएका छन् । मूल गन्धकुटी बाहेक आँगनको बीच भागमा दुईवटा चैत्यहरू निर्मित छन् । यी चैत्यहरूमा एउटामा तारा र अर्कोमा बज्रसत्वको मूर्ति स्थापित गरिएको देखिन्छ । अन्य वहालहरूभैं यस वहालको मूल ढोकाको दुवैतिर सिंहमूर्तिहरू द्वारपालको रूपमा देखिन्छन् । मूल द्वारमाथि पनि तोरण राखिएको छ जसको मध्यमा प्रज्ञापारमिताको आकृति उत्कीर्ण गरिएको छ । यस वहालको छानो अरू वहालसरह आकृतिहरूद्वारा भरिभराउ देखिंदैन तर घण्टाकार गजुर भने छानामाथि देखिन्छ । वर्तमान समयमा यो वहाल सक्रीय वहालका रूपमा देखा पर्दैन तर पनि वनर्जीले यस विहारलाई काठमाडौं उपत्यकाका विहारमा वास्तुशैलीको दृष्टिकोणले अत्यन्त विशिष्ट मान्नु भएको छ *(वनर्जी, १९८० : ६९)* ।

४. इटुम्वहाल काठमाडौं

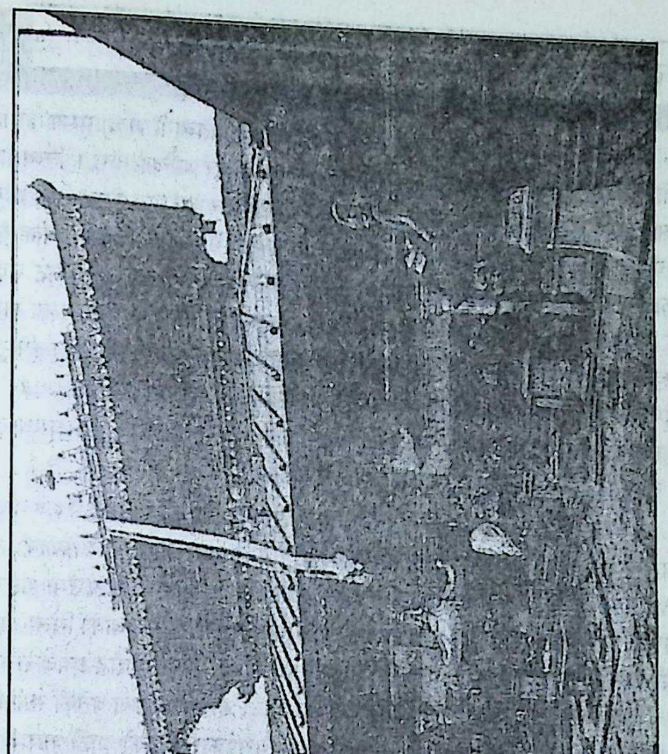
काठमाडौंमा रहेको यो वहाललाई जे. लकले उपत्यकाका वहालहरूमा सर्वप्राचीन एवं सबैभन्दा ठूलो वहाल मानेका छन् *(लक, १९८५ : २८४)* यो विहार ईसाको ९४५ ईस्वीमा

केशवचन्द्र नामक व्यक्तिले निर्माण गरेका हुन् तर ईसाको १०४५ मा मात्र संस्कार भएको थियो । गोपालराजवंशावलीमा ने. सं. ३६१ जेष्ठ शुक्ल अष्टमीका दिन पाटनका कीर्तिपाल भारोले कान्तिपुरको इटुम्वहालको किल्ला खुलाए भन्ने वाक्यांश परेको छ *(बज्राचार्य/मल्ल, १९८५ : ८९)*। यसबाट ३६१ + ८८० = १२४१ ईस्वीमा इटुम्वहाल काठमाडौंको दक्षिण भेगमा अवस्थित रहेको देखिन्छ। यस अर्थमा यो वहाल उपर्युक्त मितिभन्दा निक्कै अगाडि नै बनिसकेको देखापर्दछ। लिच्छवि चैत्यसमेत त्यस विहार क्षेत्रमा भएको हुनाले श्लसरले यस विहारलाई एघारौं शताब्दीको अन्त वा बाह्रौं शताब्दीको प्रारम्भतिरको मानेकी छिन् *(श्लसर, १९८२ : १८४)*।

विहार वास्तुशैलीको दृष्टिकोणले यो विहार पनि मध्यकालीन विहार वास्तुशैलीका सबै विशेषताहरूले युक्त देखिन्छ। चतुष्शाला निर्माण पद्धतिअनुरूप बीचमा आँगन राखेर यसको तीनतिरबाट आवासगृह बनाई एकातिर मुख्य प्रवेशद्वार बनाइएको छ। अन्य वहालसरह नै यस वहालको पनि मुख्य द्वार अगाडि द्वार रक्षकको रूपमा सिंहाकृतिहरू स्थापित गरिएका छन्। आँगनका वरिपरि बनाइएको आवास गृह एउटा होचो जगमाथि बनाइएको छ। मुख्य प्रवेशद्वारको शीर्ष भागमा काठको तोरण रहेको छ। यो तोरण काष्ठकलाको उत्कृष्ट नमुना मानिन्छ। यस विहारको तोरणमा कलाकारले उत्कीर्ण गरेको विषयवस्तु बौद्ध ग्रन्थमा उल्लिखित 'बुद्ध र मार' को कथासँग सम्बन्धित देखिन्छ। तोरणको मध्य भागमा बुद्धको ध्यान मग्न मूर्ति र त्यसको चारैतिर मार र उसका अनुचरहरूका आकृतिहरू कुँदिएका छन्। अन्य वहालहरूमा झैं मुख्य ढोकाबाट भित्र पस्नासाथ दायाँ–बायाँ दुवैतिर फलैंचा अथवा द्वार पण्डित कक्ष बनाइएको पाइन्छ। आँगनका चार कुनाका छेउमा बनाइएका तल्लो तलाका चार कोठाहरूबाट माथिल्लो तलामा जाने सिंढी बनाइएको पाइन्छ। प्रवेशद्वारदेखि सिधा अगाडिपट्टि आँगनमा मूल गन्धकुटी तले शैलीमा बनाइएको छ। मूल गन्धकुटीको ढोकामाथि पनि तोरण राखिएको छ। तोरणको मध्यमा चारमुखे, छ हाते तान्त्रिक देवताको स्वरूप उत्कीर्ण गरिएको छ। यस बाहेक आँगनमा प्रदक्षिणापथका साथै एउटा सानो चैत्य बनाइएको छ। चैत्यका चारैतिर खापाहरूमा ध्यानी बुद्धका आकृतिहरू कुँदिएका छन्। यस बाहेक रुद्रवर्ण महाविहारमा झैं यस विहारमा पनि काष्ठकलाका उत्कृष्ट नमुनाका रूपमा दुई टुँडालहरू देखापर्दछन् (हाल चोरी भइसकेको) *(वर्नियर, १९७८ : चित्रसूची नं. १०)*। विहारको प्राचीनता सरह नै यी टुँडालहरूले नेपाली काष्ठकलाको प्राचीनतालाईसमेत स्पष्ट पार्दछन्। यी टुँडालहरूको निर्माण सालभञ्जीका मुद्रामा गरिएको छ। साथै यी टुँडालहरू एउटा सिङ्गै काठबाट बनेका छन्। यस विहारका अन्य विशेषताहरूअन्तर्गत पाँचवटा गजुरहरू पर्दछन् जो मूल गन्धकुटीको झिंगटीको छानो माथि देखापर्दछन्। वास्तवमा मूल गन्धकुटी यस विहारकै अभिन्न अङ्गका रूपमा बनेको देखिन्छ।



१. पाटनको हिरण्यवर्ण महाविहार



२. पाटनको रुद्रवर्ण महाविहार

उत्तरी नेपालका गुम्बाहरू र यसको वास्तुकला

वर्तमान समयमा संस्कृत भाषाको विहारलाई जनाउने तिब्बती शब्द 'गुम्वा' हो। तर तिब्वती भाषामा गुम्बा शब्दको वास्तविक अर्थ विहार नभएर मन्दिर हुन्छ। तिब्वतीहरू विहारलाई चाहिं 'चुङ-लाङ्ग-खाङ' भन्ने गर्दछन्। यसैगरी महाविहार बुझाउन 'लिङ' (द्विप) शब्दको प्रयोग गर्दछन्। तर हालको परम्परामा तथा व्यवहारमा तिब्बती भाषाको गुम्वा शब्दले विहारलाई नै बुझाउन थालेको छ। वास्तवमा गुम्बा शब्द तिब्बती भाषाको 'गोएन्पा' शब्दबाट उद्भव भएको शब्द हो। जसको अर्थ मन्दिर सरह हुनेगर्दछ। ब्राउनअनुसार "तिब्बती गुम्बा शब्दले सेर्पाहरूको मन्दिर भन्ने बुझाउँछ" *(ब्राउन, १९६५, पाँचौं संस्करण ८१)*। यसैगरी कर्कपेट्रिकले पनि गुम्बा शब्दले सेर्पाहरूको मन्दिर नै बुझाएको कुरा उल्लेख गरेका छन् *(पेट्रिक, १७९३ : ७७–७९)*। तर वर्तमान समयमा बौद्ध भिक्षु-भिक्षुणी बस्ने विहारहरूसरह लामा बौद्ध धर्मअन्तर्गत लामा, लमिनीहरू बस्ने घरलाई गुम्बा भनिने गरेको पाइन्छ।

तिब्बतमा ईस्वी ७४३ र ७४९ मा दुई पटक पुग्ने शान्तिरक्षित, ईस्वी ७४७ मा पुग्ने पद्मसम्भव, र ईस्वी ७६२ मा पुग्ने कमलशिलले बौद्ध धर्मको प्रचार–प्रसार गरे *(प्रधान, २०४५ : १६२)*। फलस्वरूप ल्हासादेखि ६० माइल करीब दक्षिणपूर्व साम्ये भन्ने ठाउँमा भारतको ओदन्तपुरी विहारको नमुनामा एउटा भव्य गुम्बाको निर्माण गरियो। यो गुम्बाको सिलान्यासमा पद्मसम्वभ र शान्तिरक्षित दुवैको उपस्थिति थियो। यो गुम्बा नै लामा बौद्ध धर्मअन्तर्गतको सबैभन्दा पुरानो शाखा निङ्गमापासित सम्बन्धित गुम्बा हुनुका साथै तिब्बतमा बनेको सर्वप्राचीन गुम्बा पनि हो *(क्षेत्री, खतिवडा, २०५४ : १५८–१५९)*। यसप्रकार ईसाको आठौं शताब्दीतिर टि-सिङ्ग-दे-चंन भन्ने राजाको समयमा तिब्बतमा आठौं शताब्दीको मध्यतिर लामा बौद्ध धर्मअन्तर्गत प्रथम गुम्बा बनेको देखिन्छ। ब्राउनले पनि आठौं शताब्दीतिर बनेका तिब्बतीयन गुम्बालाई नै सर्वप्राचीन मान्दै नेपाली देवलहरूको उद्भवमा तिब्वती गुम्बाहरूको आंशिक प्रभाव रहेको लेखेका छन् *(ब्राउन, ऐजन)*। तर आठौं शताब्दीपछि एघारौं शताब्दी लाग्नुभन्दा अगाडिसम्म तिब्बती क्षेत्रमा अन्य गुम्वाहरू बनेका देखिंदैनन्। तिब्बतमा एघारौं शताब्दीमा कादम्पा मतअन्तर्गत आतिशा दिपांकरका चेला ड्रोमट्रोनले ल्हासादेखि करीब ६० माइल उत्तर रेटिङ्ग भन्ने ठाउँमा गुम्वा बनाउन लगाएको उदाहरण पाइन्छ। यसपछि कार्ग्युपा र साक्यपा मतअन्तर्गत पनि तिब्बतमा अनेकौं गुम्वाहरू बनेको पाइन्छ *(क्षेत्री र खतिवडा, २०५४ : १६०–१६१)*। नेपालमा लामा बौद्ध धर्म प्रवर्तकहरूमध्ये पद्मसम्भव, शान्तिरक्षित, कमलशिल र दिपांकर श्रीज्ञान नेपालकै बाटो भएर तिब्बत गएका हुनाले त्यसैताका उनीहरूले नेपाली क्षेत्रमा समेत लामा बौद्ध धर्मको जग बसाइसकेको हुनुपर्दछ भनी भुवनलाल प्रधानले लेखेका छन् *(प्रधान, २०४५ : १७३)*। यसप्रकार आठौं शताब्दीको सुरुवातकादेखि नै नेपाली क्षेत्रमा पनि गुम्बाहरूको निर्माण हुन सक्ने देखिन्छ। मुस्ताङ्गको 'लोगेकर गुम्वा' नेपालको सर्वप्राचीन गुम्बा मानिन्छ। किम्वदन्तीअनुसार यो गुम्बा आठौं शताब्दीतिर पद्मसम्भवले नै बनाएको गुम्बा

हो । साथै यो गुम्बा निर्माण भएपछि मात्र तिब्बतमा साम्ये गुम्बा बनाइएको हो । यो गुम्बा नबनाईकन तिब्बतमा साम्ये गुम्बा बनाउन नहुने बुझेर नै पद्मसम्भवले सुरुमा यो गुम्बा बनाएका थिए । यस गुम्बामा पद्मसम्भवलाई नै उनका दुई शक्तिसहित पूजा गर्ने चलन छ । साथै पद्मसम्भवले लामा धर्मका अनेकौं ग्रन्थहरू यसै गुम्बामा गोप्य रूपमा राखेको मानिन्छ । यस गुम्बालाई "निधी तीथ" भनेर भन्ने गरिन्छ । यस गुम्बाको भित्तामा विभिन्न सिंहका आकृतिहरू कुँदिनुका साथै गुम्बाका चारकुनामा चार छ्योरतेन पनि बनाइएका छन् तर यति हुँदाहुँदै पनि यो गुम्बा स्वरूप र वास्तुशैली तिब्वती साम्ये गुम्बा जस्तो प्राचीन भने देखिंदैन ।

नेपालको प्राचीन गुम्बा मानिने अर्को गुम्बा हुम्लाको लिमी गाउँको' रिन्हेलिङ गुम्बा' हो । यो गुम्बा शाक्यपा मत मान्नेहरूको गुम्बा हुनुका साथै बाह्रौं–तेह्रौं शताब्दीतिर निर्माण गरिएको मानिन्छ । मध्यकालमा यस गुम्बाको जीर्णोद्धार लामा गुरु रत्न सिरीले गराएका थिए र मध्यकालमा यसको ख्याती निक्कै थियो । यस गुम्बाको तल्लो भागमा र माथिल्लो भागमा क्रमश: वैरोचन बुद्ध र शाक्यमुनि बुद्धको मूर्ति राखिएको छ । यो गुम्बा देवल वास्तुशैलीअन्तर्गत बनाइएको गुम्बा हुनुका साथै यसको माथिल्लो तला भने निक्कै पछि जीर्णोद्धार गरिएको तला मानिन्छ । कसैकसैले हुम्लाको रिङहेना लिङ गुम्बालाई नै नेपालको सर्वप्राचीन गुम्बा मानेका छन् । ईसाको तेह्रौं शताब्दीतिरको मानिने नेपालको उत्तरी क्षेत्रमा रहेको अर्को गुम्बा डोल्पाको 'शाक्य थुवा गुम्बा' हो । मध्यकालीन पश्चिम नेपालका राजा आदित्य मल्लको ईस्वी १३२१ को एक अभिलेखमा "ताघवाई गुम्बा र अन्य गुम्बाका लामाहरूलाई कुनै तकलिफ नदिनु" भन्ने आदेश कुँदिएको छ । यसैगरी राजा पुण्यमल्लको ईस्वी १३२८ को एउटा ताम्रपत्रमा समेत यस्तै आदेश कुँदिएको देखिन्छ । राजा पृथ्वी मल्लले पनि गुम्बाहरूलाई अनुदान दिएको कुरा उनका अभिलेखमा परेको छ *(प्रधान, २०४५ : १७४)*। यस प्रसङ्गले मध्यकालको पशिचम नेपालको खसराज्यमा अनेकौं गुम्बाहरू वनेको यथार्थ प्रष्ट हुन्छ । यी गुम्वाहरूमध्ये तागवाई गुम्बा नेपाल–चीन सन्धिअनुसार तिब्बती भूभागमा परेको भए तापनि मध्यकालमा यो नेपालभित्रै रहेको थियो । कर्नेल जेष्टका अनुसार "उत्तरी नेपालको मुस्ताङ्ग क्षेत्रमा ईसाको पन्ध्रौं शताब्दीतिर नै लामा बौद्ध धर्मको प्रचारप्रसार भइसकेको थियो" *(जेष्ट, १९८१ : ५४)* । यसताका नै चानचुन ईसाको पन्ध्रौं शताब्दीतिर मुस्ताङ्गको उत्तरी क्षेत्र लोमाङथानमा 'भ्याम्पाल गुम्बा' निर्माण भइसकेको थियो । यस गुम्बामा माटाको मैत्रेय बुद्धको मूर्ति राखिएको हुनाले यसलाई मैत्रेय गुम्बा पनि भनिन्छ । आगोनसाङपो नामक व्यक्तिले यो गुम्बा निर्माण गर्न लगाएका थिए । यस गुम्बाभित्र भित्तामा अनेकौं मण्डलाकार भित्तेचित्रहरू बनाइएका छन् । खासगरी बज्र धातुमण्डल र धर्म धातुमण्डकालका चित्रहरू उल्लेखनीय छन् । मुस्ताङ्गमै रहेको अर्को गुम्बा 'थुक्छेन गुम्बा' हो । यो गुम्बामा शाक्य मुनि बुद्धको मूर्ति राखिएको छ भने यो गुम्बामा काष्ठकलाका विशिष्ट नमुनाहरू देख्न सकिन्छ । यसैगरी गोरखा जिल्लाको उत्तरी भेगमा पनि एउटा प्रसिद्ध गुम्बा छ, जसलाई 'ताकवाई गुम्बा'

भनिन्छ। यस गुम्बामा भेटिएको आदित्य मल्लको एउटा तामपत्रमा जुम्लेली सेना आएर यो गुम्बा विगारेमा सयौं तोला सुन जरिवाना तिर्नुपर्ने कुरा लेखिएको छ। यो गुम्वा पनि मध्यकाल छेक नै निर्माण गरिएको गुम्बा हो। खुम्बु क्षेत्रमा रहेको उल्लेखनीय गुम्बा भने 'प्याङबोचे गुम्बा' हो। ब्राउनअनुसार– "खुम्बु क्षेत्रमा लामा बौद्ध धर्मका अनुयायीहरू ईस्वी १५३० देखि १६०० सम्ममा व्यवस्थित वासोबास गर्न लागिसकेका थिए र उनीहरूको सक्रियातामा यो गुम्बा ईस्वी १८६० तिर बनेको थियो" *(ब्राउन, १९६५ : ८१)*। अठारौं शताब्दी र त्यसपछि बनेका अनेकौं गुम्बाहरू डोल्पा जिल्लामा रहेका छन्। डोल्पाका यी गुम्बाहरूमध्ये उल्लेखनीय चाहिं डिल्लीकोट गुम्बा, टुम्पा गुम्बा, रेवा गुम्बा, खारुन गुम्बा, साम्थलीन गुम्बा, तल्लो र माथिल्लो माघाङ्ग गुम्वा, घाङ्ग गुम्वा र धाइसा गुम्वा आदि हुन्। यी गुम्बाहरूका भित्ताहरू चित्रित रहेका छन्। खासगरी दिपांकर शाक्यमुनि बुद्ध, मैत्रेय बुद्ध, अवलोकितेश्वर बज्रपाणि, बज्रकिल, बज्रधर, आर्यतारा, महाकाल आदि बौद्ध देवदेवीहरूका चित्र कुँदिएका देखिन्छन् *(शर्मा, १९७१ : १–३९)*। यसैगरी रसुवाको नकर्याली गुम्बा तथा उपत्यका र त्यस वरिपरिका गुम्बाहरूमा काठमाडौं बौद्धनाथ स्तूपको उत्तरपट्टि रहेको निङगमापा सम्प्रदायको गुम्बा, स्वयम्भूको देवधर्म गुम्बा, काभ्रेको नवबुद्ध गुम्बा, सिन्धुपाल्चोकको ताकेघ्याङ्ग गुम्वा, दोलखाको बिगु गुम्बा र सोलुकै चिवाङ्ग गुम्बा उल्लेखनीय छन्। यस बाहेक नेपालको उत्तरी भेगमा अनेकौं गुम्बाहरू पाइन्छन्। प्रधानअनुसार– अधिराज्यको ६०० माइललामो उत्तरी लङ्को सम्पूर्ण भेगमा हजारौं लामा र सयौं गुम्बाहरू छन् जसमध्ये पूर्वी क्षेत्रमा रहेको स्याङ्गबोचे गुम्बा पर्वतारोहण जगत्मा सर्वाधिक प्रसिद्ध छ र दार्चुला, हुम्ला, कालिकोट, मनाङ्ग, धादिङ्ग, दोलखा, सोलु, संखुवासभा र ताप्लेजुङ्ग जस्ता जिल्लामा मात्रै गुम्वाहरूको हिसाब गरे अढाइ–तीन सय नाग्छ। मुगुको खादी गुम्बा र स्वयम्भूको कर्मराज महाविहार गुम्बा तथा ईस्वी १९७६ मा श्री ५ वीरेन्द्रबाट उद्घाटन भएको १०० जना लामाको आवासीय प्रबन्ध भएको वौद्धनाथ नजिकको गुम्वा झन् उल्लेखनीय छ। यी गुम्बाहरू धार्मिक गतिविधि संचालन गर्ने मन्दिर हुनुका साथै .... बौद्ध धर्मको अध्ययन र विनयको पालन गर्ने शिक्षाका केन्द्र पनि हुन्। यस बाहेक नेपाली गुम्वालाई कला र संस्कृतिको ज्यासल पनि भन्न सकिन्छ। यहाँ अनेकौं प्रकारका चित्र, थान्का एवं पौवाहरूसमेत तयार पारिन्छ *(प्रधान, २०४५ : १७६ – ७९)*।

गुम्बा वास्तुशैली

गुम्बा वास्तु वास्तवमा विभिन्न खण्डयुक्त वास्तु हो। यसअन्तर्गत छिगो, छम्कोर, ढासा, थवछाङ, ढुखाङ, सिङखाङ्ग, दुखाङ र चङखाङ आदि गुम्बाका अङ्गप्रत्यङ्गको रूपमा निर्माण गरिन्छ। नेपाली गुम्बाका मध्यकालीन र आधुनिक स्वरूप प्रस्तर, ईँटा र काठको माध्यमवाट बनाइएको देखिन्छ। यिनीहरू जगविहीन रूपमा र साधारण प्रस्तरको एउटा सिंगो जगमाथि समेत निर्मित देखिन्छन्। गुम्बाहरूको निर्माण

चतुष्कोणाकार, वर्गाकार र मण्डलाकार रूपमा समेत भएको देखिन्छ। प्रायजसो गुम्बाहरू निर्माण गर्दा पूर्वाभिमुख शैलीबाट निर्माण गरिएको पाइन्छ तर डोल्पाका कतिपय गुम्बाहरू, लुम्बिनीका गुम्बाहरू लगायत उत्तरी नेपालका केही गुम्बाहरूमा यो नियम पालना गरेको देखिँदैन। यसैगरी विहारमा जस्तै गुम्बाहरू पनि मूल गन्धकुटी वा लामा बौद्ध धर्मअन्तर्गत गुम्बासित सम्बन्धित सम्प्रदायका मुख्य देवता राख्ने थलो वा स्थान बनाइएको हुन्छ। 'मूल गन्धकुटी तल्लो र माथिल्लो भाग गरी दुई तलामा विभाजित गरिएको हुन्छ। मूल गन्धकुटीलाई 'चङखाङ' भनेर तिब्बती भाषामा भनिन्छ। मूल गन्धकुटीको माथिल्लो भागमा सम्प्रदायसँग सम्बन्धित देवदेवीका मूर्तिहरू र तल्लो भागमा मूल देवतालाई चढाउन ल्याइएको प्रसादी राखिएको हुन्छ। यदि गुम्बा निङ्मापा सम्प्रदायसित सम्बन्धित छ भने त्यस्तो गुम्बाको मूल गन्धकुटीमा पद्मसम्भवको मूर्ति, गेलुक्पा सम्प्रदायसित सम्बन्धित रहेमा मैत्रेय बुद्धको मूर्ति, कार्ग्युपासँग सम्बन्धित भएमा शाक्य मुनि बुद्धको मूर्ति राखिएको हुन्छ। पद्मसम्भवको मूर्ति राखिदा उनका दायाँ–बायाँ दुई शक्तिहरूको मूर्तिसमेत राखिन्छ भने शाक्यमुनि बुद्धको मूर्ति भएको ठाउँमा र मैत्रेय बुद्धको मूर्ति राखिएको ठाउँमा पनि दायाँ बायाँ षडाक्षरी लोकेश्वर लगायत अन्य बौद्ध देवदेवीहरूका मूर्ति राखिने गरिन्छ। यसरी मूर्ति राखिंदा मूर्ति राखिएको तल्लो भाग र वरिपरि क्रमश: लामा बौद्ध धर्मसँग सम्बन्धित धर्मग्रन्थहरू एवं सप्तरत्न र सप्त उपचार एवं पूजाका निम्ति प्रयोग हुने पाद्य (पाउ धुने पानी), अर्घ (दही), पुष्प, धूप, आलोक, बत्ती, गन्ध, श्रीखण्ड एवं सुगन्धित वस्तु र नैवेद्य आदि राख्ने गरिन्छ। मूल गन्धकुटीको छानाको शीर्ष भागमा छत्र बनाइएको हुन्छ। कतिपय गुम्बाहरूको छतमाथि धर्मचक्र र मृगका मूर्तिहरूसमेत राख्ने चलन छ भने कतिपय गुम्बाहरूको छानामा गजुर र ध्वजा मात्रै राख्ने गरेको पाइन्छ।

गुम्बाको मूल ढोकालाई 'छिगो' भनिन्छ। छिगो बनाउँदा वर्गाकार रूपमा अलंकृत नगरीकन साधा बनाइएको पाइन्छ। छिगोबाट पस्नासाथ विहारहरूमा झैं चतुष्कोणीय आँगन राख्ने गरेको देखिन्छ। यस्ता आँगनहरूलाई छम्कोर भन्ने गरिन्छ। यस्ता छम्कोर वा आँगनको दायाँ–बायाँ विभिन्न कोठाहरूको निर्माण गरिएको हुन्छ। लामा बस्ने कोठालाई ढासा, भान्सा कोठालाई थवछाङ, शौचालय कोठालाई छनखुङ, दाउरा राख्ने कोठालाई सिंरवाङ र भण्डार कोठालाई ढुखाङ आदि भन्ने चलन छ। यी कोठा अगाडिको छम्कोर वा आँगनमा नै गुम्बासित सम्बन्धित विभिन्न धार्मिक क्रियाकलापहरू गर्ने गरिन्छ। यो आँगनपछि एउटा सानो खण्ड निर्माण गरिएको हुन्छ। यस खण्डमा विहारमा द्वार पण्डित बस्ने फलैंचा बनेझैं दुवैपट्टि चोकाहरू बनाइएको हुन्छ। वर्तमान समयमा यस्ता चोकाहरूमा गुम्बा कुरुवाहरू बस्ने गर्दछन्। गुम्बाको यस खण्डका भित्ताहरू विभिन्न चित्रहरूले सजाइएका हुन्छन्। यस्ता चित्रहरूमा कालो छेपुले समातेको भवचक्र, सर्वोतोभद्रचक्र लगायत राग, मोहद्वेषका प्रतीकका रूपमा, गिद्ध, सर्प र सुँगुरका चित्रहरू बनाइएका हुन्छन्। यस बाहेक षष्ट जीवका

चित्रहरू र प्रतीत्यसमुत्पादलाई मानव शरीरका रूपमा चित्रण गरेको पनि पाइन्छ। भवचक्र जुन दिशामा बनाइएको हुन्छ त्यसको विपरीत दिशामा सर्वतोभद्रचक्र बनाइएको हुन्छ। भवचक्रले संसारमा मानिस राग, द्वेष, मोहले कसरी जेलिन्छ भन्ने कुराको संकेत गर्दछ भने सर्वतो भद्रचक्रले चाहिं राग, द्वेष, मोहबाट छुटकारा पाउन बुद्ध शरणमा जानुपर्ने कुरालाई संकेत गर्दछ। यस बाहेक गुम्बाका भित्ताहरूमा चार दिक्पालहरू पूर्वमा धृतराष्ट्र, दक्षिणमा विरुद्धक, पश्चिममा विरूपाक्ष र उत्तरमा वैश्रवणका चित्रहंरू कोरिएको यस खण्डलाई तिब्बती वास्तु शब्दमा गोध्योग खण्ड पनि भन्ने गरिन्छ। यो गोध्योग खण्डभन्दा अगाडिपट्टि दुखाङ्ग खण्ड बनाइएको हुन्छ। दुखाङ्ग खण्ड वास्तवमा गुम्बाको मुख्य भाग वा प्रार्थना खण्ड हो। यस खण्डमा जान विशेष रूपले अलंकृत वा बुट्टादार ढोका बनाइएको हुन्छ। दुखाङ्ग वा गुम्बाको मुख्य भागलाई पनि प्रयोजनको हिसाबले तीन भागमा बाँड्न सकिन्छ। दुखाङ्गको बायाँ भागलाई योनढाङ, दायाँ भागलाई एठाङ र मध्यभागलाई गुङडाङ भनिन्छ। दुखाङको वीच भाग वा गुङडाङको दायाँ–बायाँ दुवैतिर लामाहरूलाई बस्ने आसन बनाइएको हुन्छ। यस्ता आसनमा लामाहरू आ-आफ्नो मान्यताक्रमका आधारमा दायाँ छेउबाट बस्दै जान्छन्। मुख्य लामाको आसन साधारण लामो आसनभन्दा अलि अग्लो हुन्छ। यदि मुख्य लामा छैन भने दिवंगत मुख्य लामाको तस्वीर उक्त आसनमा राखिएको हुन्छ।

अध्याय–तेह्र

नेपालको लौकिक वास्तुकला

नेपाली वास्तुकलाको एउटा अङ्ग लौकिक वस्तुकला पनि हो । यसअन्तर्गत पाटी पौवाहरू, धर्मशालाहरू, ढुङ्गेधाराहरू, जलद्रोणीहरू र परम्परागत आवासीय घरहरूसमेत पर्दछन् । यी लौकिक वास्तुकलाका नमुनाहरू मानवीय आवश्यकता र खाँचाका उपजहरू हुन् भने सामान्यत: लौकिक धर्म र परोपकार संचारको मानवीय नैतिक मूल्यहरूका कारणबाट सृजना गरिएका कृतिहरू हुन् । यातायात र संचारको अभावयुक्त युगमा तीर्थयात्रीहरू, व्यापारीहरू तथा बटुवा र पैदलयात्रीका निमित्त बास र पिउने पानीको व्यवस्था गर्नु, त्यस्ताका धर्म कमाउनु मानिन्थ्यो । त्यसैले प्राचीन समयताकादेखि नै सर्वसाधारण, धनीमानी र राजाहरूसमेतले धार्मिक कार्यका निमित्त लौकिक वास्तुकलाको सृजना गरेका हुन् । यस बाहेक निजी वा व्यक्तिगत वासको आवश्यकताको कारणले आवासीय घरहरूको निर्माणमा पनि राजा रजौटाहरूले दरवार वास्तुकलाको सृजना र विकास गर्न सकेको पाइन्छ । वास्तुकलाको दृष्टिकोणले यस्तो लौकिक जीवनको वास्तुकलाको आफ्नै विशिष्ट महत्त्व रहेको छ ।

पाटी एवं पौवा

बनर्जीका अनुसार 'पाटी' भनेको एउटा सानो धर्मशाला नै हो । यसबाहेक पाटी यात्री र बटुवाहरूको 'विश्राम स्थल' हो । अत्यन्तै थकित भएपछि खाली खुट्टाले हिंड्दा–हिंड्दा गलेपछि तथा लामो बाटोसम्म भारी बोकेर थाकेपछि, एकछिन विश्राम गर्ने स्थल नै पाटी हो । तर 'पौवा' चाहिं पाटीभन्दा ठूलो, भरसक कुनै मन्दिर छेउमा बनेको तथा खासगरी तीर्थयात्रीहरूको स्थायी बसोबासका निम्ति प्रयोग गर्न सकिने गरी बनेको र अन्य किसिमका यात्रीहरूले समेत राती वास बस्न हुने थलो हो *(बनर्जी, १९८० : ६०–६१)* । पाटी, पौवाहरूको प्राचीनता लिच्छविकालताकादेखि नै देखिन्छ । लिच्छवि अभिलेखहरूमा पार्टी,

पौवा बनाइएका उदाहरणहरू देखापर्दछन् तर लिच्छविकालीन कुनै पनि पाटी, पौवाका भग्न अवशेषहरू पाइँदैनन् *(कर्न, १९९३ : ८८)*। श्लसरका अनुसार– आदिम स्वरूपको जहाँसुकै पनि निर्माण गरिएका विश्राम स्थलहरू नै पाटीहरू हुन् *(श्लसर, १९८२ : १४६)*। पाटीहरू ग्रामीण र सहरी क्षेत्र दुवैमा बनाइएको पाइन्छ। काठमाडौं उपत्यकामा मध्यकालीन पाटीहरू वर्तमान समयसम्म रहिरहेका छन्। पाटी विश्रामस्थलमात्र हुनाले खाने पानीको व्यवस्था पाटीहरूमा नहुन पनि सक्छ तर पौवाहरूमा भने खानेपानीको व्यवस्था हुनसक्छ।

पाटीको वास्तुकला एकदमै साधारण देखिन्छ। एउटा मण्डप वा मञ्च बनाएर चारैतिर स्तम्भ गाडी त्यसमाथि छानो हालिएको हुन्छ। यसरी बनाइएको पाटी चारैतिरबाट खुला राखिएको वा एक, दुई वा तीनतिरबाट पर्खाल लगाइएको हुन सक्दछ। पाटीमा गाडिएका स्तम्भहरू साधा वा फूलबुट्टा कुँदिएका दुवै हुन सक्दछन्। पाटीहरू सडक, बाटो, चौबाटो अथवा पानीका स्रोतहरू नजिक भएतिर बनाइएको देखिन्छ। खासगरी पौवाहरू पानीको स्रोत भएको र मन्दिरको छेउमा बनाइन्छ। उपत्यकाका पाटीहरूको वास्तुकलाको विषयमा कर्न लेख्दछन्- "यिनीहरू चतुष्कोणीय आकारमा ईटाद्वारा बनाइएको मञ्च वा मण्डपहरू (Plate Form) हुन्। यी मण्डपहरूको सरदर उचाइ ६० से. मि. हुने गर्छ र यिनीहरूमाथि काठका फल्याक वा तख्ताहरू ओछ्याइएका हुन्छन्। यिनीहरूको अग्रभागमा स्तम्भ गाडिएका हुन्छन्। प्रायजसो कुनातर्फ पनि स्तम्भ नै गाडिएको हुन्छ। यस बाहेकको भागमा भने पर्खाल लगाइएको हुन्छ। यस्ता पाटीहरूमा एकपाखे (Lean-toRoof), दुई पाखे (Saddle-roof) र लाछीयुक्त दुई पाखे (Hipped-roof) छाना लगाइएको हुन्छ *(कर्न, १९९३ : ८८)*। श्लसरले भने प्रायजसो पाटीका छानाहरू एक पाखे नै हुने गरेको र यिनीहरू मण्डप वास्तुशैलीसँग मिल्दाजुल्दा भएको तर वर्गाकार हुनाको साटो केही मात्रामा चतुष्कोणाकार भएको र ६ देखि १० स्तम्भहरू प्रयोग गरेर बनाइएका हुन्छन् भनेर लेखेकी छन् *(श्लसर, १९८२ : १४६)*। यात्रीहरूको विश्रामस्थलको प्रयोजन बाहेक उपत्यकाका पाटीहरू सामाजिक र धार्मिक रूपमा भेला हुने ठाउँहरू पनि हुन्। नदी खोला छेउ भएका पाटीहरू भने छिमेकका आइमाईहरूको लुगा धुने ठाउँ पनि हो *(कर्न, १९९३ : ८८)*। पाटीहरूबाहेक पौवाहरू भने एकतले मात्र नभई दुईतले पनि हुने गर्दछन्। पौवाहरूको तल्लो तला र छानो पाटी जस्तै बनेको हुन्छ तर माथिल्लो तला भने चारैतिरबाट बेरा वा पर्खाल लगाइएको र साधारण वा कलाकृतियुक्त झ्यालहरू हुने गर्दछन्। पाटी र पौवा दुवैका छानाहरू प्रायजसो झिंगटीबाट बनेको पाइन्छ। उपत्यकामा रहेका कतिपय पाटीहरूको समय-समयमा जीर्णोद्धारसमेत भएको छ। सहरीकरणपछि भने पाटीको महत्त्व हराउँदै गएको हुनाले उपत्यकाका पाटीहरू विस्तारै जीर्ण हुँदै जाँदैछन्।

धर्मशाला एवं सत्तलहरू

प्राचीन समयताकादेखि नै कीर्ति कमाउने वा धर्म आर्जन गर्ने उद्देश्यले धर्मशालाहरू बनाउने परिपाटी चल्दै आएको पाइन्छ। श्लसरका अनुसार धर्मशालाहरू पनि तले शैलीअन्तर्गत

नै बनेका घरहरू हुन् । धर्मशाला शब्द संस्कृतबाट व्युत्पन्न शब्द हो, जसको अर्थ नै धर्मका निम्ति बनाइएको घर हुन्छ । साहित्यिक अर्थमा धर्मशाला भनेको दानदातव्यका निम्ति बनाइएको शरणस्थल (Charitable Aslyum) हुन्छ । उपत्यकामा धर्मशाला मठमन्दिरभन्दा पनि धेरै देखिन्छन् *(श्लसर १९८२ : १४६)* । धर्मशालालाई नै सत्तलसमेत भन्ने गरिन्छ । कर्नका अनुसार यस्ता सत्तल वा धर्मशालाहरू टाढाबाट आउने यात्रीहरूका निम्ति मात्र नबनाइएर गुरु र साधुहरू आएर बस्ने थलो पनि हुन् *(कर्न, १९९३ : ९०)* । खासगरी सहरी क्षेत्रको एउटा संस्थागत अङ्गका रूपमा धर्मशालाहरू निर्माण गरिएका हुन्छन् । यिनीहरूको मुख्य काम नै टाढाबाट आउने यात्रीहरू, बटुवाहरू र तीर्थयात्रीहरूलाई रात गुजार्न वास दिनु हो । यिनीहरू पवित्रतायुक्त वासस्थानहरू हुन् । त्यसैले यिनीहरू मन्दिर नजिकै वा मन्दिरसहित निर्माण गरिएका हुन्छन् । धर्मशाला जनाउने सत्तल शब्द भने संस्कृतको 'सत्र' शब्दबाट बनेको हो । जसको अर्थ 'दातव्य गृह' (Alms House) हुने गर्दछ । वास्तवमा यिनीहरू एक प्रकारका पाटी वा मण्डप जस्तै हुन् तर यिनीहरू स्वरूप भने पाटी वा मण्डपभन्दा फरक हुनेगर्दछ । किनकि सत्तल वा धर्मशालाहरू चारैतिरबाट बन्द र राती वास बस्न सजिलो हुने गरी निर्माण गरिएका कोठायुक्त हुने गर्दछन् *(श्लसर, १९८२ : १४५-१४७)* ।

कर्नले उपत्यकाका धर्मशाला र सत्तललाई वास्तुकलाको दृष्टिकोणले तीन प्रकारमा वर्गीकरण गरेका छन्– (क) दुईतले धर्मशाला वा सत्तलहरू अथवा पाटी जस्ता देखिने धर्मशालाहरू (ख) मण्डप जस्तो वास्तुशैली भएका धर्मशाला वा सत्तलहरू र (ग) आवासीय घरजस्ता देखिने धर्मशालाहरू *(कर्न, १९९३ : ९०)* । जहाँसम्म धर्मशालाहरू एवं सत्तलहरूको प्राचीनताको प्रश्न छ । लिच्छविकालताकादेखि नै धर्मशालाहरू बनाउने गरेका उदाहरणहरू पाइन्छन् । लेलेको सम्वत् ५२६ को अंशुवर्मा र शिवदेवको अभिलेखमा 'सिंहमण्डप' भन्ने वाक्यांश परेको छ *(बज्राचार्य, २०३० : २८३)* । यस मण्डपमा बसोबास गर्ने वासुदेव सम्प्रदायका ब्राह्मणहरूलाई राजा शिवदेव र अंशुवर्माले गुठी राखिदिएको, यस अभिलेखको सन्दर्भले यो सिंहमण्डप धर्मशाला थियो भन्ने कुरा जनाउँदछ तर लिच्छविकालमा बनेका सत्तल वा धर्मशालाको भग्नावशेष पाइएको छैन, जबकि मध्यकालमा बनेका अनेकौं सत्तल र धर्मशालाहरू भने जीर्ण र भग्न रूपमा भए तापनि हालसम्म देखापर्दछन् । बाह्रौं शताब्दीतिर नै सोमेश्वर देवले सत्तल बनाएको कुरा र तेह्रौं शताब्दीतिर अज्ञात व्यक्तिले मण्डप बनाएको चर्चा गोपालराजवंशावलीमा छ *(बज्राचार्य, मलल, १९८५ : ८१, ८३)* ईस्वी ११४३ को अभिलेखमा नै काष्ठमण्डपको उल्लेख पाइन्छ । यस्ता मध्यकालीन धर्मशालाहरूको वास्तु स्वरूप हेर्दा यिनीहरू वर्गाकार वा चतुष्कोणीय जगमाथि बनाइएका, ठूला र लामा खुला कक्ष (Open Halls) भएका तथा माथिल्लो तलामा सुत्नका निम्ति थुप्रै कोठाहरूयुक्त एक तलादेखि तीन तलासम्मका भवन देखिन्छन् । यिनीहरूको छानो प्रायः झिंगटीको तथा स्तम्भ झ्याल र ढोकाहरू कालिगढीपूर्ण देखिन्छन् । मन्दिरयुक्त धर्मशालाहरूमा तोरण र गजुर पनि जडान भएको पाइन्छ । कर्नले मूर्ति भएको मन्दिर धर्मशालाको अङ्गका रूपमा बनाउने परम्परा पछिल्लो मल्लकालको देन मानेका छन् । उनका विचारमा धर्मशालाहरूको मौलिक एवं परम्परागत वास्तुशिल्पीमा मूर्तियुक्त मन्दिर देखापर्दछन् ।

मल्लकालीन धर्मशालाहरूमा उल्लेखनीय पाटन दरबारको प्राङ्गणमा रहेको 'ताहफले' वा लामो पाटी भनिने धर्मशाला र भादगाउँ दरबार क्षेत्रमा रहेका दुईतले धर्मशाला हुन् जो पाटी जस्ता देखिने धर्मशालाहरू हुन् । मण्डपजस्तो देखिने धर्मशालामा बनेपा खण्डको इन्द्रसत्तल उल्लेखनीय रहेको छ भने आवासीय घरजस्ता देखिने धर्मशालाहरूमा लक्ष्मीनारायण सत्तल उल्लेखनीय छ ।

कतिपय धर्मशालाहरूलाई 'चपाट', 'चपाड' वा 'चपाल' पनि भनिन्छ । वास्तवमा यिनीहरू गुठी जस्ता संघ संस्थाहरूको सामुदायिक वा भेला कक्षहरू भएका घरहरू हुन् जसको एक भाग धर्मशालाको रूपमा प्रयोग गरिएको हुन्छ । यिनीहरू लामो आकारका चतुष्कोणीय दुईतले भवनहरू हुन् । भ्वाट्ट हेर्दा यिनीहरू विहारमा बनेका भवन जस्ता देखिन्छन् । कतिपय 'चपाटा' हरूको भुइँ तलासमेत भान्साकोठा, भण्डारकोठा वा अन्य प्रयोजनका कोठाहरूमा विभाजित गरिएको हुन्छ भने यिनीहरूको अघिल्लो भाग चाहिं पाटी जस्तो गरी बनाइएको हुन्छ । माथिल्लो तला तीनतिरबाट गाह्रो लगाइएको हुन्छ तर यसमा कोठा निकालिएको हुँदैन । गुठीको भोज यसै तलामा हुने गर्दछ । यस तलाको एकछेउमा 'नासदेव' अथवा 'नृत्य' देवताको मन्दिर बनाइएको हुन्छ *(श्लसर, १९८२ : १४७)* ।

ढुङ्गेधारा र जलद्रोणीहरू

पानीको मुहान वा स्रोत वा नदी, खोलाबाट जमिन मुनिबाटै पानी ल्याएर ढुङ्गेधारा बनाई पानीको आपूर्ति गर्ने चलन प्राचीन कालताकादेखि नै थियो । ढुङ्गेधारा बाहेक ठाउँ-ठाउँमा पानी ट्याङ्की बनाई त्यस्ता पानी ट्याङ्कीबाट पिउने पानीको व्यवस्था गरिएको थियो । यस्ता पानी ट्याङ्कीलाई 'जलद्रोणी' भनिन्थ्यो । बनर्जीका अनुसार ईसाको चौथो शताब्दीताकादेखि नै विभिन्न प्रकारका धाराहरू बनाउने परम्परा पाइन्छ । यस अर्थमा लिच्छविकालभन्दा अगाडिदेखि नै धारा व्यवस्था रहेको देखिन्छ । जसलाई लिच्छविहरूले आफ्नो शासनकालमा अझ व्यवस्थित गर्नुका साथै धाराहरूको स्वरूप आकर्षक र कालिगढीयुक्त बनाए *(बनर्जी, १९८० : ६२)* । लिच्छविकालीन धारा व्यवस्थाको कारणले मकरधारा, ढुङ्गेधारा, टुटेधारा शिलाद्रोणी, जलद्रोणी आदिको प्रचलन समाजमा हुन गएको हो । धाराहरूका वारेमा जानकारी दिने लिच्छवि अभिलेख सम्वत् ४७२ को हाँडीगाउँको भारविको अभिलेख हो *(बज्राचार्य, २०३० : १७९)* जसमा राजा मानदेवका छोरीपट्टिका नाति भारविले धारा बनाई अभिलेख राख्न लगाएको चर्चा परेको छ । यसैगरी सम्वत् ४९२ को पाटन मङ्गलबजारको भारविको अभिलेखले धाराका निम्ति गुठी राखेको चर्चा गर्दछ । लिच्छविकालमा बनेको यो ढुङ्गेधारा हालसम्म पनि मङ्गलबजारमा देखिन्छ *(ऐजन, २०९)* । यस बाहेक नक्साल भन्सारहिटीको अंशुवर्माको अभिलेख, बलम्भूको भीमार्जुनदेव र जिष्णुगुप्तको सम्वत् ५५ को अभिलेख, नीलवाराहीको अभिलेख, सम्वत् १०३ को बज्रधरको नरेन्द्रदेवको अभिलेख, सम्वत् १०३ कै यागवहालको नरेन्द्रदेवको अभिलेख, सम्वत् ४९ को मालटारको ध्रुवदेव र जिष्णुगुप्तको अभिलेख आदि *(ऐजन, अभिलेख संख्या ८४, ८८, ११०, ११४, १३४, १३३, १०६, १३९)* लगायत वाँग हुएन सेको चिनियाँ विवरणमा समेत दरबारमा लागेको मकर धारा र

टुटीहरूको उल्लेख पाइन्छ। लिच्छविकालमा नै जलद्रोणी र शिलाद्रोणी वनाउने परम्परा पनि सुरु भइसकेको देखिन्छ। टेवहालको एक अभिलेख, सम्वत् ११८ को नालाको द्वितीय शिवदेवको पालाको अभिलेख, सम्वत् १५१ को जैसीदेवलनिरको अभिलेख, गावहालको जलद्रोणीको अभिलेख, सुवहालको जलद्रोणीको अभिलेख, मोतीटारको अभिलेख, वहिलीटोल अभिलेख आदि यसका प्रमाण हुन् *(ऐजन, ४५४, ५१२, ५४७, ५८९, ५१३, ५१४, ५१५)*। यसैगरी मल्लकालमा पनि यसप्रकारका धारा र जलद्रोणीहरू निर्माण र जीर्णोद्धार गरिएका थुप्रै उदाहरणहरू पाइन्छन्। एघारौं शताब्दीताका नै राजा शिवदेवले अनेकौं धारा एवं टुटे धारा वनाएका कुरा र राजा आनन्ददेव, रुद्रदेव, जयशक्ति आदि राजाहरूले पनि धाराहरूको व्यवस्था गरेको कुरा गोपालराजवंशावलीमा परेको छ *(वज्राचार्य/मल्ल, १९८५ : ८०, ८१, ८३)*। जलद्रोणीहरूलाई नै 'टुटेधारा' भनिन्थ्यो। यस्ता टुटेधाराहरू मन्दिर, तीर्थ, गल्ली र चोकमा प्रायः वनाइएको पाइन्छ। गहिरो खाडलका भित्ता टुटेधाराको व्यवस्था गर्दा 'गाहिटी' वा 'गैह्रीधारा' भनिने चलन थियो। यसैगरी ढुङ्गावाट झर्ने धारालाई 'ढुङ्गेधारा' र मोलम्वायुक्त धातुको टुटीवाट झर्ने धारालाई 'सुन्धारा' वा 'लुमहिटी' पनि भनिन्छ। गोहीको मुखको आकृतिवाट झर्ने धारालाई 'मकरधारा' भनिन्छ। बनर्जीका अनुसार मकर वा गोही गङ्गाको वाहन हो। यसको मुखाकृति बनाएर त्यसबाट धारा खसाल्दा पानीको पवित्र र शुद्धता जनिने हुनाले मकराकृति धाराहरू बनाउन थालिएको हो *(बनर्जी, १९८० : ६२)*। मकरधारा बनाउने प्रचलन लिच्छविकालताका नै भएको पुष्टि वाँग हुएनसेको लिच्छवि दरवारसम्वन्धी विवरणबाटै थाहा पाइन्छ। लिच्छवि दरवारमा मकरधाराहरू भएको उल्लेख उनको विवरणमा परेको छ। प्रायजसो टुटेधारा, ढुङ्गेधारा वा मकरधाराका वरिपरि अनेकौं देवदेवीहरूको प्रतिमासमेत स्थापित गरिएको पाइन्छ। धारा भएको स्थानलाई पवित्र पार्ने र स्नान गर्नासाथ देवदेवीको पूजा उपासना गर्ने उद्देश्यले यस्ता प्रतिमाहरू स्थापित गरिएको हो। पाटन दरवारको सुन्दरी चोकस्थित तुषाहिटी, पाटनको च्यासलहिटी, पाटनकै कुम्भेश्वर र मङ्गलवजारमा रहेका ढुङ्गेधाराहरू लगायत हनुमान ढोकाको सुनधारा चोक, भक्तपुर दरवारको धारा आदि यिनीहरूको अर्का उल्लेखनीय उदाहरणहरू हुन्। धारा बनाउँदा, धाराको अग्र भागमा लामो चोकको निर्माण गरिएको पाइन्छ। यस्ता चोकहरूको वरिपरि वा एकातिरको भित्तामा धाराहरू बनाइएका हुन्छन्। चोकहरूको आकार भने गोलाकार, आयताकार, वर्गाकार, षड्कोणीय अथवा अष्टकोणीय बनाइएको हुन्छ। गैह्रीधारा बनाउँदा चोक भने प्रायः आयताकार वनाइन्छ।

काठमाडौं उपत्यकाका परम्परागत आवासीय घरहरू

आवासीय घरहरूको वास्तुकलाको विवरण दिँदै श्लसर लेख्दछिन्– "परम्परागत नेवार घरहरू साँघुरो स्वरूप भएका, इँटाको गारो लगाइएका तथा चानचुन अठारदेखि वीस फिट चौडाइ हुने गर्दछन्। यिनीहरूको लम्बाइ निर्माताको इच्छाबमोजिमको रहेको देखिन्छ। यस्ता घरहरूमा ठाउँ-ठाउँमा पर्खाल लगाएर कोठा बनाइएको हुन्छ। यिनीहरू प्रायजसो तीनतले तथा सबैभन्दा माथिल्लो तलामा समेत एक वा दुई कोठा बनाइएका र झिंगटीको

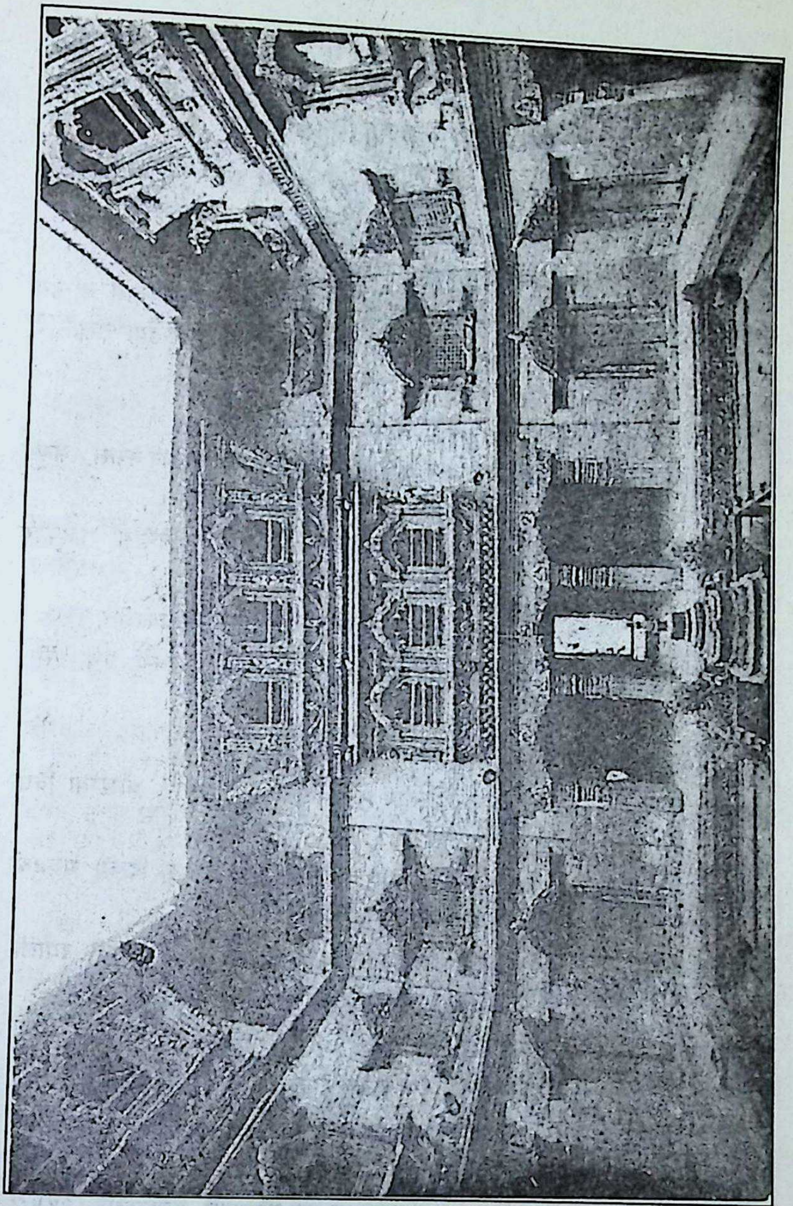
दुईपाखे छानो भएका हुन्छन् । झ्याल, ढोका लगायत घरको बिम, स्तम्भ र कडीहरू सबै काठका हुने गर्दछन् । एउटा घर प्राय: अर्को घरसँग जोडिएको अवस्थामा हुनेगर्दछ । घरहरूको उचाइ, लम्बाइ र अग्रभागले गर्दा यिनीहरू फरक–फरक देखिनुका साथै पंक्तिबद्ध भएर पनि एकै प्रकारको देखिने निरशताबाट टाढा देखिन्छन्" *(श्लसर, १९८२ : १३१)* । धनी परिवारले वा परिवारका सदस्य संख्या धेरै भएका परिवारले पुरानै घरमा पुन: अर्को घर जोडेर बनाएको पाइन्छ । यस्तो परम्पराले गर्दा चारैतिर घरको निर्माण हुन पुगेर घरहरूको बीचमा आँगन वा चोक वन्न पुगेको पाइन्छ । वेग्लाबेग्लै परिवारका घरहरूले समेत एउटा साझे आँगन वा चोक बनाएको पाइन्छ । श्लसरअनुसार आवासीय घरहरूको एउटा महत्त्वपूर्ण पक्ष नै घरहरूको मध्यमा रहेको चोक हो । घरका छानाहरू चौरस एवं दुवैपट्टि निकै तलसम्म झारेर बनाइएको हुन्छ । दुई पाखोको छानो लगाइएका कतिपय घरहरूमा लाछीसमेत गाँसिएका हुन्छन् । छानोमा पाखो बनाउँदा काठका बिम, दलिन, धरन र कडीहरू प्रयोग गरिएर बनाइएका हुन्छन् । यसैमाथि बाक्लो माटोको प्रयोग गरेर झिंगटी जोडिएको हुन्छ । सुरुसुरुमा गरिबहरूका घरहरूमा झिंगटीको प्रयोग गर्ने राजाज्ञाबाटै निषेध गरिएको थियो । त्यसैले गरिबहरू प्राय: आफ्नो घरमा झिंगटीको बदला खर र परालको नै प्रयोग गर्दथे *(ऐजन)* । कुनामा लगाइने झिंगटीलाई 'कुम्पा' भनिन्छ । छानामुनि कतैकतै एउटा वा दुईटा हावादारी प्वाल छोड्ने गरेको देखिन्छ । यस्ता झ्याललाई भौवाझ्या वा विराली झ्याल (Cat Window) पनि भनिन्छ । घरमा लगाइएका यी छानाहरू काठ, माटो, टायलले गर्दा र छानाका चारैपट्टि लागेका काठका फलेकका किनारा (Caves) ले गर्दा ज्यादै भारी हुने गर्दछन् । त्यसैले यिनीहरूलाई थाम्नका निम्ति टुँडालहरूको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । यस्ता टुँडालहरू ४५° डिग्रीको कोणमा छानाको बिम र घरको बाहिरी भित्ताको खिलान (Cornice) को मध्यमा जडान गरिएका हुन्छन् । घरका चारै कुनामा बाहिरपट्टि निस्केको 'बिम' ले पनि छानाको भार थाम्न सहयोग गर्दछ ।

आवासीय तथा परम्परागत घरहरूको जग भने प्रस्तरबाट तयार गरिन्छ । जग एक वा एकभन्दा बढी तह ढुङ्गा ओछ्याएर बनाइएको हुन्छ । एउटा निश्चित् उचाइसम्म जग निर्माण गरिसकेपछि, ईंटा लगाउने काम गरिन्छ । यी घरहरूमा ईंटा जोडिन्छ । ओस वा चिसो रोक्ने तहभने बेग्लै लगाइएको हुँदैन । उपत्यकाका आवासीय घरहरू चारतले नै भए पनि उनीहरूको जग भने ६० देखि ८० से. मि. भन्दा गहिरो र ७० से. मि. चौडाभन्दा बढी देखिंदैन *(कर्न, १९९३ : १०४)* । प्रायजसो जगहरू अगाडिको बाटाको उचाइभन्दा थोरै अग्ला बनाइएका देखिन्छन् । वर्षामा परेको पानी घरभित्र नपसोस् भन्ने हेतुले पनि जग भुइँभन्दा केही अग्लो बनाइएको हो । घर बनाउने ईंट पनि धेरै प्रकारका प्रयोग गरेको देखिन्छ । गरीबहरूको र धनीहरूको घरमा प्रयोग भएका ईंटहरू भने फरक–फरक रहेका छन् । यस्ता ईंटाहरूमा घाममा सुकाएका ईंटालाई 'कचीअप्पा', पोलेको तर राम्ररी नबनाइएको वा कुरूप प्रकारको ईंटालाई 'अप्पा' र राम्रा ईंटालाई 'चिकनअप्पा' वा तेलिया ईंटा भन्ने गरिन्छ । पोलिन्भन्दा अगाडि यस ईंटामा राम्रो देखियोस् भनी तेल लगाइने गरिन्छ ।

वर्गाकार र ठूला साइजका इँटाहरूलाई पनि 'चिकनअप्पा' भनिन्छ किनकि यिनीहरू पनि तेलिया इँटाको निर्माण प्रक्रियाजस्तै गरी बनाइन्छन्। यस्ता वर्गाकार इँटाहरू जगको माथिल्लो भाग आँगन तथा कोठाको फर्शमा ओछ्याउन प्रयोग गरिन्छ। स्तम्भहरू लिन्टल र विमको प्रयोगद्वारा ढोका राख्ने, भ्याल राख्ने र खाली ठाउँ छोड्ने वास्तु शैली अपनाइएको पाइन्छ। घरमा कतै पनि ढुङ्गा र इँटाका स्तम्भहरू राख्ने गरेको पाइँदैन। जहाँसम्म ढोकाको सवाल छ यिनीहरूलाई 'लुख' भनिन्छ। यिनीहरू सबै एकै प्रकारका र एउटै आकारका देखिन्छन्। कर्नका अनुसार यिनीहरू ७० × १६० से. मि. भन्दा ठूला हुँदैनन्। त्यसैले कतिपय ढोकाहरू भित्र पस्दा निहुरिएर पस्नुपर्ने हुन्छ। यिनीहरू दोहोरो खापायुक्त हुन्छन्। भित्री खापालाई 'दुचु' भनिन्छ भने वाहिरी खापालाई 'भा' भनिन्छ। दुईटै खापालाई तेस्रो काठले जोडिन्छ, जसलाई 'ताश' भनिन्छ। काठ जोड्दा काठको काँटी बनाइन्छ, जसलाई चुकु भनिन्छ। मठ, मन्दिर, विहारभन्दा आवासीय घरका भ्याल, ढोकाका खापा र चौकसहरू साधा र साधारण हुन्छन्। भ्याललाई 'भ्या' भनिन्छ। यिनीहरू विभिन्न आकारप्रकारका हुन्छन्। ढोका झैं यिनीहरूमा पनि दोहोरो खापा बनाइएको हुन्छ। घरहरूमा खासगरी टिकीभ्या, संभ्या र 'गाभ्या' नामक भ्यालहरू प्रयोग भएको पाइन्छ। गाभ्या र संभ्याको दाहिने र देब्रेतिर प्रायजसो टिकीभ्या वनाइएको हुन्छ *(ऐजन, १०६)*। प्राय: घरको गारोको मोटाइ १५ इन्चसम्मको पाइन्छ। ठूला-ठूला घरहरूमा २० देखि २४ इन्चसम्मको मोटाइ भएको गारो पनि पाइन्छ। माथिल्लो तलामा लगाइने भ्यालहरू तल्लो तलाभन्दा केही ठूला आकारका हुने गर्दछन्। कुनाका भ्यालहरूलाई 'कु' भ्या भनिन्छ। आवासीय घरहरूको सबैभन्दा माथिल्लो तलो कोठामा छुट्याइएको हुँदैन तर अरू तला भने कोठा-कोठामा विभाजन गरिएका हुन्छन्। प्रत्येक तलाको उचाइ मुस्किलले छ फिट हुने गर्दछ। प्रत्येक तलामाथि बिम र धरन राखेर अर्को तलो बनाइएको हुन्छ। यस्ता बिम र धरनहरू घरको बाहिर पर्खालको बाहिरतिरसमेत निस्किएका हुन्छन् तर कतिपय घरहरूमा यिनीहरूको लम्बाइ बाहिरी पर्खालको मोटाइ बरावर रहेको हुन्छ। भुइँ तला बाहेक अन्य तलाहरूमा रहेका कोठाहरूको सतह (Floohr) कोठाको चिरपट ओछ्याएर त्यसमाथि मुछेको माटो राखेर बनाइन्छ। यसको माथिल्लो भाग समतल र चिल्लो बनाउन सधैंजसो गोबर र माटोले लिप्ने गरिन्छ। तलमाथि जान साँघुरा प्रकारका काठका सिंढीहरू बनाइएका हुन्छन्।

मन्दिरका टुँडालहरूसरह घरका टुँडालहरू पनि काष्ठकलाका नमुनाका रूपमा देखा पर्दछन्। यिनीहरूमा अनेकौं प्रकारका देवदेवीका आकृति लगायत लहरा र फूलबुट्टाहरू कुँदेर आकर्षक बनाइएको हुन्छ। खासगरी मानिस सुत्ने गरेका तलाका भ्यालहरूसमेत आकर्षक देखिन्छन्। यस्ता भ्यालहरूमा जालीदार बुट्टाहरू लगायत चन्द्र, सूर्य, हाँस, मयूर आदिका आकृति समेत कुँदिएका हुन्छन्। भुइँ तलामा मानिस बस्दैनन्। यस तलाको प्रयोग वस्तुभाउ वाँध्न र कृषि औजार राख्न गरिन्छ। कसैकसैले भण्डारको रूपमा पनि यो तलालाई प्रयोग गरेको पाइन्छ। हुनेखाने, धनीहरूको भूई तला 'फलैंचा' (Reception Hall) वा स्वागत कक्षका रूपमा समेत प्रयोग गरेको पाइन्छ। प्रायजसो बीचको तलो जसलाई

'माटा' भनिन्छ विभिन्न कोठायुक्त हुने गर्दछ । यो तला नै सुत्ने तला हो । घरका लुगा फाटाहरू यसै तलामा राखिन्छन् । सबैभन्दा माथिल्लो तलालाई 'चोटा' भनिन्छ । यो तलो सबै किसिमको प्रयोजनका लागि व्यवहारमा ल्याइन्छ ।.खासगरी मनोरञ्जन, पारिवारिक बैठक र भण्डार समेतका लागि यो तला प्रयोग गरिन्छ । यस तलाका कोठाहरू हुँदैनन् । नेवारहरूले यो तला बुन्ने, बाट्ने, सिउने र खाद्यान्न राख्न प्रायः प्रयोग गरेको पाइन्छ । खाद्यान्न सुकाउन पनि यो तला प्रयोगमा ल्याइन्छ । कुनै–कुनै घरमा चोटासितै बार्दली वा कौसी पनि गाँसिएको पाइन्छ । घरको माथिल्लो भागमा बनेको अर्ध–तला वा एक, दुई कोठा भान्साका लागि प्रायः प्रयोग हुन्छ । कसैकसैले यसलाई भण्डारसमेत बनाएका हुन्छन् । यस खण्डलाई 'बाहिंगा' भनिन्छ । कसैकसैले यस खण्डलाई कुल देवता राख्ने कोठा वा आँगन राख्ने कोठाका रूपमा प्रयोग गरेका हुन्छन् । आगनमा कोठा सधैं बन्द राखिन्छन् । परम्परागत नेवार आवासीय घरहरूमा शौचालय र ढल आदिको निर्माण भएको पाइँदैन ।



१. काठमाडौं उपत्यकाका परम्परागत भवनको नमुना

सन्दर्भ-ग्रन्थसूची

अग्रवाल, वासुदेवशरण – **ए क्याटलग् ब्राह्मीनिकल इमेजज् इन मथुरा आर्ट**, जे. यु. पी. एच. एड. जिल्द २२, भाग–१–२, १९४९ ।

– **भारतीय कला**, वाराणसी ।

अग्रवाल, वासुदेव – **टेराकोटा फिगराइन्स इन अहिछत्र**, ओरियन्टल इन्डिया बुलेटिन अफ द आरकोलोजिक सर्भे अफ इण्डिया, संख्या–४, दिल्ली : १९४७–४८ ।

– **मथुरा कला**, अहमदावाद : १९६४ ।

अमात्य, साफल्य – **"नेपालका केही महत्त्वपूर्ण भित्ते चित्रहरू, प्राचीन नेपाल**, संख्या २८, काठमाडौं : पुरातत्त्व विभाग, २०३१ ।

अर्याल, केशवराज (अनु.) – **कौटिल्यको अर्थशास्त्र**, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठान, २०३४ ।

अरन, लेडिया – **द आर्ट अफ नेपाल**, काठमाडौं : सहयोगी प्रकाशन, १९७८ ।

ओल्डफिल्ड, एच. ए. – **स्केचेज् फ्रम नेपाल**, भाग–२, लण्डन : डब्ल्यू. एच. एलेन, १८८० ।

इलियट, जेम्स – **गाइड टु नेपाल**, कलकत्ता : १९५९ ।

उपाध्याय, वासुदेव – **प्राचीन भारतीय मूर्ति विज्ञान**, वारणसी : चौखम्बा विद्या भवन, १९८२ ।

कर्कपेट्रिक, विलियंम – **एन एकाष्ट अफ द किंडम अफ नेपाल**, दिल्ली मञ्जुश्री प्रकाशन हाउस, १७९३ ।

कर्न, वोल्फ ग्याङ्ग – **द टेडिसनल आरकिटेक्चर अफ द काठमाडौं भ्याली**, काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार, १९९३ ।

कनिंघम, ए. – **दि स्तूप अफ भरहुत**, लण्डन : १८७८ ।

कर्नेल, जेष्ट – **मनोमेन्ट अफ नरदर्न नेपाल**, यूनेस्को : १९९१ ।

काणे, पी. भी. – **धर्मशास्त्रका इतिहास**, भाग–१–५, लखनउ : उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान, १९९२ ।

कला, एस. सि. – **टेराकोटा फिगराइन्स फ्रम कौशाम्बी**, इलाहावाद : १९५० ।

किथ, ए. वी. – **द रिलिजन एण्ड फिलोसफी अफ द वेदाज् एण्ट उपनिषद्**, दिल्ली : मोतिलाल वाराणासी दास, १९८९ ।

कुमार स्वामी, ए. के. – **हिष्ट्री अफ इण्डियन एण्ड इण्डोनेसियन आर्ट**, लण्डन १९२७ ।

क्रेमरिस, स्टेलला – **द आर्ट अफ नेपाल**, अष्ट्रिय : द एसिया सोसाइटी, १९६४ ।

– **अन द नर्थ इण्डिया शिखर**, कलकत्ता : युनिभर्सिटी, कलकत्ता, १९४६ ।

खनाल, मोहनप्रसाद – **चाँगुनारायणका ऐतिहासिक सामग्री**, काठमाडौं : सिनास, २०४० ।

– **नेपाली कला**, काठमाडौं साझा प्रकाशन, २०५१ ।

गुप्ता, आर. एस. – **आइकोनागप्रफी अफ द हिन्दूज्, बुद्धिष्ट एण्ड जैन्स्**, बम्बई : डी. बी. टारापोरिवाला सन्स् एण्ड प्राइभेट लिमिटेड, १९८० ।

गुरुङ, जगमान – **नेपाली सांस्कृतिक विषयका अग्रलेख**, कीर्तिपुर : नेपालीइतिहास,संस्कृति तथा पुरातत्त्व केन्द्रीय शिक्षणविभाग, २०४७ ।

गुसतो, माइकल – **द नेप्लिज चैत्य**, लुम्बिनी : इन्टरनेसनल रिसर्च सेन्टर, १९९७ ।

ग्रुनवेडेल, ए. – **बुद्धिष्ट आर्ट इन इन्डिया**, (ए. सि. गिप्सनद्वारा अनुदित, जे. वरगेस्‌द्वारासंशोधित), लण्डन १९०१ ।

चन्दा, आर. पी. – **मिडिभल इन्डिया स्कूलप्चर्स इन दि ब्रिटिस म्युजियम**, लन्डन : १९३६ ।

जोशी, चन्द्रवहादुर – **काठमाडौं उपत्यकाका कलात्मक झ्याल**, काठमाडौं : ने. रा. प्र. प्र., २०४६ ।

जोशी, सत्यमोहन – **नेपाली मूर्तिकलाको विकासक्रम**, काठमाडौं : ने. रा. प्र. प्र., २०३२ ।

– **नेपाली धातु मूर्तिकलाको इतिहास**, काठमाडौं : ने. रा. प्र. प्र. २०३५ ।

झा, हितनारायण – **द लिच्छविज**, वाराणसी : चौखम्वा संस्कृत सेरिज् अफिस, १९७० ।

तिवारी, डी. एन. – "केभ वुरियल्स् फ्रम वोइष्ट्रन नेपाल," **प्राचीन नेपाल**, संख्या ८५, काठमाडौं : पुरातत्त्व विभाग, २०४१ ।

टण्डन, गोविन्द – "कैलाशकुट भवन एक अध्ययन", **नेप्लिज् कल्चर**, संख्या–१, कीर्तिपुर : संस्कृति विभाग, टी. यू., २०३६ ।

थापा, रमेशजङ्ग – 'फाखेलमा फेलापरेका धातुका प्रतिमाहरू", **प्राचीन नेपाल** संख्या ४१–४२, काठमाडौं : पुरातत्त्व विभाग, २०३४ ।

– "नेपाली मूर्तिकला", **रमझम** *अंक ३, वर्ष–६, २०२७,*

दास, गुप्ता – **नेप्लिज मिनियचर**, वाराणसी : भारतीय विद्या प्रकाशन, १९६६ ।

देव, एस. वी. – "ग्लिम्पस् अफ नेपाल उडवर्क", **जर्नल अफ द इन्डियन सोसाइटी अफ ओरियन्टल आर्टस्** भोलम III, कलकत्ता, १९३५ ।

– **आरकोलोजिकल इनभेष्ट्रीगेसन इन द नेपाल तराई**, काठमाडौं पुरातत्त्व विभाग, १९६८ ।

देव, कृष्ण – **इमेजेज् अफ नेपाल**, दिल्ली, 'आरकोलोजिकल सर्वे अफ इन्डिया, १९८४ ।

नन्दलाल – **प्रतियोगिता दर्पण**, भारतकी सांस्कृतिक विरासत, स्थापत्य एवं मूर्तिकला, १९९५ ।

नाहर, रतिभानु – **प्राचीन भारतका राजनैतिक एवं सांस्कृति इतिहास**, इलाहावाद : किताव महल, १९६७ ।

नेपाल, ज्ञानमणि – **नेपाल निरुक्त**, काठमाडौं : ने. रा. प्र. प्र., २०४० ।

पन्त, नयराज – "हनुमानको स्थापना गर्नुमा हेतु", **पूर्णिमा** वर्ष–१, अङ्क–१, २०२१ ।

– "साँचो कुरा पत्ता लाग्नासाथ म आफ्नो भूल स्वीकार गर्न सधैं तयार छु", **पूर्णिमा**, अङ्क–२४, २०२६ ।

प्रधान, भुवनलाल – **लुम्विनी, कपिलवस्तु, देवदह**, कीर्तिपुर : सिनास, १९७९ ।

– **नेपालमा बौद्ध धर्म**, काठमाडौं : प्रज्ञा प्रतिष्ठान २०४५ ।

पाण्डे, जयनारायण – **पुरातत्त्व विमर्श**, वाराणसी : विश्वविद्यालय प्रकाशन, १९८३ ।

पाण्डे, पी. एज. (सं.) – **मनुस्मृति**, बम्बै : गायत्री प्रेस, १९१३ ।

पाण्डे, रामनिवास – **ए. ब्रिफ सर्भे अफ द नेप्लिज आर्ट फर्म्स**, काठमाडौं एच. एम. जि. डिपार्टमेन्ट अफ कल्चर, १९६८ ।

– "द टेराकोटराज् अफ नेपाल", "नेपलिज् कल्चर", भोलम–१, कीर्तिपुर : कल्चर डिमार्टमेन्ट टि. यू. १९८१–८१ ।

– मेकिङ अफ मोडर्न नेपाल, दिल्ली : निराला प्रकाशन, १९९७।

पाल, प्रतापादित्य – **द आर्ट अफ नेपाल**, भाग– १, नेदरल्याण्ड : ई. जे. ब्रिल, १९६४ ।

– **हेयर द गड्स आर योंग**, द एसिया सोसाइटी, १९७५ ।

– **द आर्ट अफ नेपाल**, भाग–२, नेदरल्याण्ड : ई. जे. ब्रिल, १९७८ ।

– वैष्णव आइकोनोलोजी इन नेपाल, कलकत्ता : एसियाटिक सोसाइटी, १९८५ ।

पि. राय – हिष्ट्री अफ केमेष्ट्री इन एन्सियन्त एन्ड मिडियभल, इन्डिया १९५५ ।

पौडेल, नयनाथ (सं.) – भाषा वंशावली, काठमाडौं : नेपाल राष्ट्रिय पुस्तकालय, २०२० ।

फुसे, ए. – द विगिङ्क्स अफ बुद्धिष्ट आर्ट एन्ड अदर्स ऐसेज्, (एल. ए. थामस र एफ. डब्ल्यू. थामस अनुदित), पेरिस : १९१७ ।

वर्किट, एम. सी. – द ओल्ड स्टोलन एज, दिल्ली : रूपा एण्ड कम्पनी, १९८५ ।

वज्राचार्य, गौतम वज्र – हनुमान ढोका राजदरबार, काठमाडौं : सिनास, २०३३ ।

वज्राचार्य, धनवज्र – लिच्छविकालका अभिलेख, काठमाडौं, सिनास, २०३० ।

– "मध्यलकाका सुरुका केही अभिलेख", "कन्ट्रिबुसन टु नेप्लिज् स्टडिज्", काठमाडौं : सिनास, टी. यू., भाग–५, १९७७ ।

वज्राचार्य, धनवज्र र मल्ल, के. पी. – द गोपालराज वंशावली, काठमाडौं : नेपाल रिसर्च सेन्टर, १९८५ ।

वज्राचार्य, मनवज्र – नेपालको मध्यकालीन कला, काठमाडौं श्री ५ को सरकार सूचना विभाग, २०२७ ।

वनर्जी, ए. एन. – नेपलिज् आरकिटेक्चर, दिल्ली : अगम कला प्रकाशन, १९८० ।

– डिस्कभरी अफ द रिमेन्स अफ प्रि हिष्ट्री म्यान इन नेपाल, संख्या–६, पु. वि. मु., १९६९ ।

वनर्जी, जे. एन. – द डेभलपमेन्ट अफ हिन्दू आइकोनोग्राफी, दिल्ली : मुन्सिराम मनोहरलाल, १९८५ ।

ब्लूमफिल्ड, एम. – द अथर्ववेद अर स्याक्रिड राइटिंग्स अफ द हिन्दू, कलकत्ता : एसियाटिक रिसर्च, १८०५ ।

वांग्देल, लैनसिंह – "नेपाली धातु मूर्तिकला", प्रज्ञा, भाग–४, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान, २०२८ ।

– स्टोलेन इमेजेज् अफ नेपाल, काठमाडौं : रोयल नेपाल एकेडेमी, १९८९ ।

– प्राचीन नेपाली चित्रकला, काठमाडौं : ने. रा. प्र. प्र., २०३४ ।

– "एन अर्लि स्कल्पचर अफ गजलक्ष्मी फ्रम पाटन, "प्राचीन नेपाल", काठमाडौं : पुरातत्त्व विभाग, २०३७ ।

– प्राचीन नेपालको मूर्तिकला, काठमाडौं ने. रा. प्र. प्र., २०३९ ।

ब्राउन, पर्सी – इन्डियन आरकिटेक्चर, पाँचौं संस्करण, वम्वई : डी. वी. तारापोरीवाला सन्स्, १९६५ ।

बर्नियर, रोनाल्ड एम. – द टेम्पल्स अफ नेपाल, दिल्ली : सुलतानचन्द एन्ड कं., १९७८ ।

– द नेपलिज् प्यागोडा, दिल्ली : सुल्तानचन्द एन्ड कं., १९७९ ।

वेल, यास – बुद्धिष्ट रेकडर्स अफ द वोइष्ट्र्न ओल्ड, दिल्ली : ओरियन्टल बुक्स, रिप्रिन्ट कर्पोरेशन, १९६९ ।

वैद्य, के. एल. – द कल्चरल हेरिटेज अफ द हिमालय, दिल्ली : नेशनल पब्लिसिङ हाउस, १९७७ ।

भण्डाकर, आर. जी. – वैष्णविजम, शैविजम एन्ड माइनर रिलिजियस् सिस्टम, वाराणसी : इन्डोलोजिकल बुक्स हाउस, १९६२ ।

भट्टाचार्य, तारानाथ – वाचस्पत्यम वृहद् संस्कताभिधानम्, प्रथम भाग, वाराणसी : चौखम्बा संस्कृत सिरिज्, १९६२ ।

भट्टराई, गोविन्द्रप्रसाद – "नेपालको त्रिविक्रममूर्ति", प्रज्ञा वर्ष १०, अंक–२, पूर्णाङ्क ३६, काठमाडौं : ने. रा. प्र. प्र., २०३८ ।

– मूर्तिकला, काठमाडौं : इल्या भट्टराई, २०५१ ।

भट्टाचार्य, वी. टी. – द इन्डियन बुद्धिष्ट आइकोनोग्राफी, कलकत्ता : १९५८ ।

मजुम्दा, आर. सी. (सं.) – दि वैदिक एज, लन्डन : १९५०, पुसालक, ए. डी. ।

मत्स्य पुराण – गुरुमण्डलसिरिज्, कलकत्ता : १९५४ ।

मल्ल, के. पी. – "द लिमिट्स सरफेस अफ आरकोलोजी", "कन्ट्रिबुसन टु द नेपलिज स्टडिज", भाग–११, १९८३ ।

महाभारत– खण्ड १–६, पुना: चित्रशाला प्रेस, १९२९–३३ ।

म्याक्स, मुलर – चिप्स फ्रम जर्मन वोर्कसप, लन्डन : १९६८ ।

मानन्धर, ठाकुरलाल – "मानगृह वा कैलाशकुट भवन (मंग: वा तंग:)", नेपाल भाषा पत्रिका (सं.) फत्तेबहादुर सिंह, परिशिष्टाङ्क, २०३० ।

मार्सल, जे. – मोहेंजोदडो एन्ड द इन्डस सिभिलिजेसन, जिल्द–३, लन्डन : १९३१ ।

मिश्र, तारानन्द – "तिलौराकोट एक्साभेसन्स्", "प्राचीन नेपाल", संख्या ४१–४२, काठमाडौं : पुरातत्त्व विभाग, २०४६ ।

मिश्र, मनुबाबु – विश्वकलाको इतिहास, काठमाडौं : पाठ्यक्रम विकास केन्द्र, १९८२ ।

मित्रा, देवला – एन एस्काभेसन एट् तिलौराकोट एन्ड एक्सपोरेसन नेप्लिज् तराई, काठमाडौं : एच. एम. जी. नेपाल, १९७२ ।

मुखर्जी, एम. – अ पेन्र्टड बुक कभर फ्रम नेपाल, भोलम–१५, कलकत्ता : जे. आ. एस. ओ. ए., १९४५ ।

मुखर्जी, पी. सी. – एन्टिक्यूटिज् इन द तराई नेपाल, रिप्रिन्ट, काठमाडौं एस. के. इन्टरनेशनल, १९९६ ।

मोनियर, विलियम्स् – संस्कृत–अंग्रेजी शब्दकोश, लण्डन : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस, १८९९ ।

योगी, नरहरिनाथ (सं.) – इतिहास प्रकाश, भाग–१, मृगस्थली, इतिकास प्रकाश संघ, गोरक्षपीठ, २०13 ।

राइट, डेनियल – हिष्ट्री अफ नेपाल, कलकत्ता : १९६६ ।

राय, अमिता – आर्ट अफ नेपाल, कल्चरल हेरिटेज अफ नेपाल, इलाहावाद : किताब महल, १९७२

– आर्ट अफ नेपाल, दिल्ली : इन्डियन काउन्सिल फर कल्चरल रिलेसन, १९७३ ।

राय, एन. आर. – नर्थ इष्ट्र्न इण्डिया (वङ्गाल, विहार, नेपाल एन्ड तिब्वत) द स्ट्रगल फर इम्पाएर ।

राय, कृष्णदास – भारतीय मूर्तिकला, तेस्रो संस्करण, काशी : २००९ ।

राय, निदारञ्जन – मौर्य एन्ड शुँग आर्ट, कलकत्ता : १९४५ ।

राव, टी. ए. गोपिनाथ – इलिमेन्ट अफ हिन्दू आइकोनोग्राफी, जिल्द १–५, न्यूयोर्क : प्यारागन बुक हाउस : १९६८ ।

रिजाल, वावुकृष्ण – आरकियोलोजिकल रिमेन्स अफ कपिलवस्तु, लुम्बिनी एन्ड देवदह, काठमाडौं : एजुकेसनल इन्टर प्राइजेज, १९७९ ।

– "एक्साभेसन एन्ड अदर्श आरकोलोजिकल एक्टिभिटिज् इन तिलौराकोट, प्राचीन नेपाल, संख्या २६, काठमाडौं पुरातत्त्व विभाग ।

– हन्डेज् एयर्स अफ आरकोलोजिकल रिसर्च इन लुम्बिनी, कपिलवस्तु एन्ड देवदह, काठमाडौं : एस. के. इन्टरनेसनल पब्लिसिंग हाउस, १९९६ ।

रेग्मी, जगदीशचन्द्र – लिच्छवि संस्कृति, काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार, २०२६ ।

– नेपालको धार्मिक इतिहास, काठमाडौं रत्न पुस्तक भण्डार, २०३९ ।

– प्राचीन नेपाल संस्कृति, काठमाडौं : साझा प्रकाशन, २०४० ।

– लिच्छवि इतिहास, काठमाडौं : सिनास, त्रि. वि. वि., २०५३ ।

– वंशावली र वंशावलीहरू, प्राचीन नेपाल, अंक ११४, काठमाडौं : पुरातत्त्व विभाग, २०४६ ।

रेग्मी, डिल्लीरमण – एनसियन्ट नेपाल, कलकत्ता : फर्मा के. एल. मुखोपाध्याय, १९६० ।

– मिडिसभल हिष्ट्री अफ नेपाल, भाग १–४, कलकत्ता : फर्मा के. एल. मुखोपाध्याय, १९६६ ।

रेप्सन, इ. जे. (सं.) – क्याम्ब्रिज हिष्ट्री अफ इन्डिया, भाग–१, केम्ब्रिज, १९७२ ।

रोनाल्ड, बी. – द आर्ट एण्ड आर्किटेक्चर अफ इन्डिया, लन्डन : १९५३ ।

रोयरिच, एम्. जी. – वायोग्राफी अफ धर्मस्वामी, पटनाः १९५९ ।

लक, जोहन के. – बुद्धिष्ट मोनाष्ट्रज अफ नेपाल, काठमाडौं : सहयोगी प्रकाशन, १९८५ ।

लम्साल, देवीप्रसाद – भाषा वंशावली, काठमाडौं : नेपाल राष्ट्रिय पुस्तकालय, २०२० ।

वल्लन्त्यन – पतंजली महाभाष्य, बम्बै : निर्णय सागर प्रेस १९३५ ।

वार्टस, टी. – अन योंग चांग्स ट्राभल इन इन्डिया, दिल्ली : मुन्सिराम मनोहरलाल पब्लिसर, १९५१ ।

वाडेल, एल. ए. – नोट अन मगुता ..... स्तूप – ए सेलिब्रेटे्रपेलेसज् अफ लामाष्ट्रिक पिलग्रिमेज इमेज् अफ नेपाल, प्रोसेडिङ्गस अफ द एसाइटिक सोसाइटी अफ बङ्गाल, जनवरी–डिसेम्बर, १८९२ ।

– बुद्धिइजम् अफ तिब्बत अर लामाइजम्, लन्डन : १८९५ ।

बोगेल, जे. पी. – क्याटलग अफ दि आर्कियोलोजिक म्युजियम एट् मथुरा, मथुरा, इलाहावाद : १९१० ।

शर्मा, जनकलाल – डोल्पा र केही अन्य स्थलका पुरातात्त्विक उपलब्धि, प्राचीन नेपाल, संख्या–१५, काठमाडौं १९७१ ।

शर्मा, प्रयागराज – इन्ट्रोडक्सन टु नेपाल आर्ट एन्ड आर्किटेक्चर, जनरल अफ टी. यू., १९६८ ।

शर्मा बालचन्द्र – नेपाली संस्कृति, बालचन्द्र शर्मा, २०२० ।

शर्मा, श्रीपाद (सं.) – अथर्ववेद, कलकत्ता : १९३८ ।

श्लसर, मेरी एस. – नेपाल मण्डल, भाग १–२, न्यूजर्सी : प्रिन्सटन युनिभर्सिटी, १९८२ ।

शास्त्री, आर साम. (सं.) – तैत्तरीय ब्राह्मण, मैसुर : १९२१ ।

शास्त्री, चिन्ह स्वामी (सं.) – **बौद्धयान गृहसूत्र**, वाराणसी : चौखम्बा संस्कृत सिरिजि, १९६४ ।

शा, पि. (सं.) – **विष्णुधर्मोत्तर पुराण**, खण्ड–१, २, ३, वरौडा : १९५८ ।

शास्त्री, रामजी हर्संजी (सं.) – **मानवगृह्य सूत्र**, गायक्वाड, ओरियन्टल सिरिज्, संख्या–३५ ।

श्रीवास्तव, बलराम (सं.) – **रूपमण्डन**, वाराणसी : मोतिलाल वनारसी दास, १९९६ ।

– **पुरातत्त्व**, इन्डियन आरकोलोजिकल सोसाइटी, संख्या १, कलकत्ता : १९६८ ।

श्रीवास्तव, वृजभूषण – **प्राचीन भारतीय प्रतिमा विज्ञान एवं मूर्तिकला**, वाराणसी : विश्वविद्यालय प्रकाशन, १९९० ।

सरस्वती, एस. के. – **आर्ट, द एज अफ इम्पेरियल युनिटी**, चौथो संस्करण, वम्वई : भारतीय विद्या भवन, १९६८ ।

स्मीथ, भी. ए. – **ए हिष्ट्री अफ फाइन आर्ट इन्डिया**, सिलोन, अक्सफोर्ड : १९३० ।

स्वामी, नारायण (सं.) – **बाल्मीकि रामायण**, मद्रास : १९३३ ।

स्वामी, सर्वानन्द – द वेदाज् एन्ड दियर रिलिजियस टिचिङ्गस्, **कल्चरल हेरिटेज अफ इन्डिया**, जिल्द–१, कलकत्ता: राधाकृष्ण मिसन, १९८२ ।

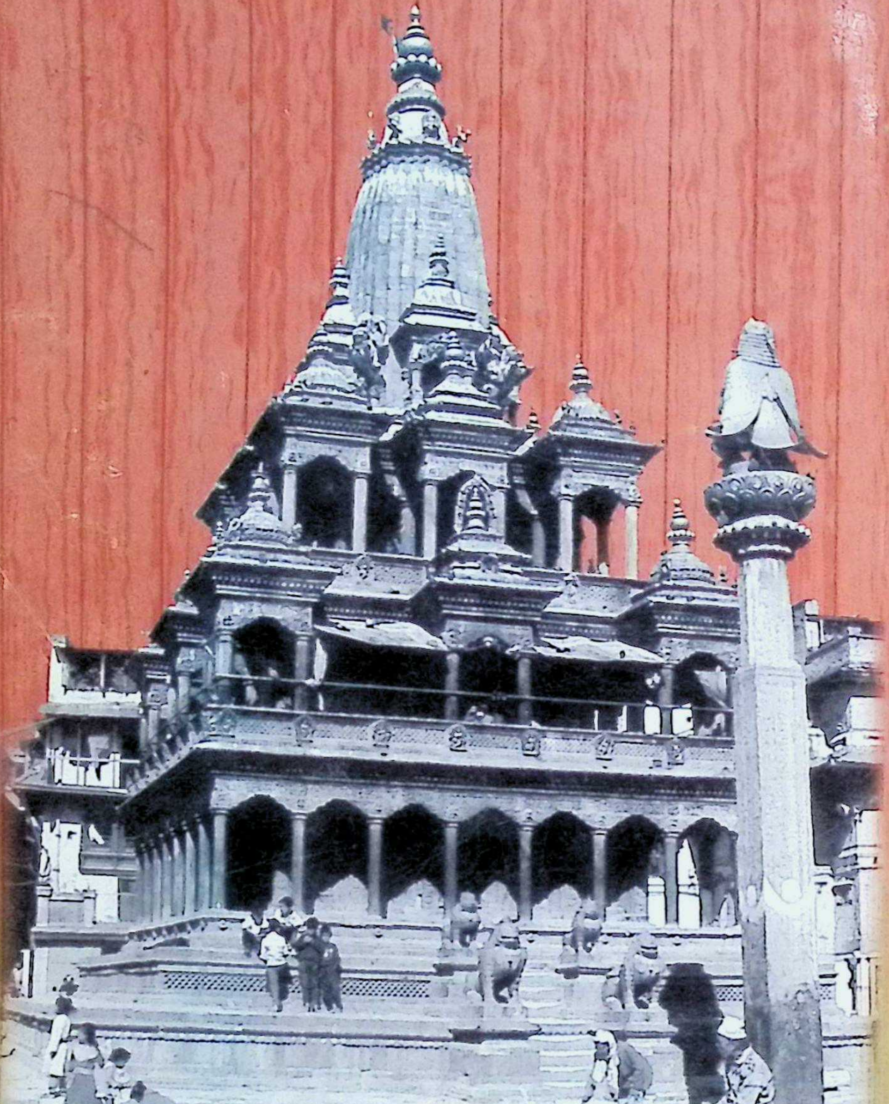
स्नेल ग्रोव, डेविल एल. – **स्राइन्स एन्ड टेम्पल्स अफ नेपाल**, आर्ट एसाइटिक, १९६१ ।

सिंह, मदनजित् – **हिमालय आर्ट**, न्यूयोर्क : द म्याक्मिलन एन्ड कम्पनी, १९७१ ।

हापकिंश, इ. डब्ल्यू. – **रिलिजन्स अफ इन्डिया**, बोष्टन : १८९५ ।

ह्विलर, आर. आई. एम. – **अर्ली इन्डिया एन्ड पाकिस्तान टु अशोक**, केम्ब्रिज : १९५७ ।

क्षेत्री, गणेप्रसाद, खतिवडा, सोमप्रसाद – **हिन्दू समाज र धर्म**, विराटनगर : शिवा प्रकाशन, २०५४ ।



प्रकाशक
एसिया पब्लिकेसन्स,
बागबजार, काठमाडौं, फोन. ४-२२५४२३

ISBN 99933-679-8-2
9 789999 367987